

SCUOLA NORMALE SUPERIORE



Tesi di perfezionamento in Discipline Filologiche e Linguistiche Moderne

Funzioni della lettera nella narrativa italiana del Seicento



Relatore: Prof. DAVIDE CONRIERI
Candidata: LILIANA GRASSI

Anno accademico 2009/2010

Sul frontespizio: GERARD TER BORCH, *Curiosità* (particolare), 1660 ca.,
Metropolitan Museum of Art, New York.

I don't know what I would do
If this letter should fall into
Other hands than it should pass through
For other eyes

Elvis Costello



Dorcelia mostra ad Ansaldo la lettera del fratello.

(PIERGIROLAMO GENTILE RICCIO, *Della filosofia d'amore*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1618, p. 56)

Introduzione

1) La lettera da modello di scrittura pratica a forma letteraria

«A chi vuol leggere», «A chi legge», «Lettore» sono espressioni che lo studioso del Seicento impara presto ad associare alle prime pagine di un libro antico e a salutare come elementi familiari nella loro confortante ripetitività. Con un’apostrofe al lettore gli autori del Seicento aprivano infatti quelle che oggi si chiamano introduzioni o premesse, e che allora, in mancanza di una codificazione autonoma, assumevano forma di lettere. Dissimulando l’incombente metamorfosi del libro in bene di consumo, gli scrittori presentavano le proprie opere come doni, congedandole con almeno due lettere d’accompagnamento, una per il dedicatario, l’altra per il pubblico, stampate in apertura dei volumi. Mentre la lettera di dedica sbrigava il dovere cortigiano di esaltare la figura del mecenate, il messaggio rivolto al generico lettore assolveva già le funzioni della moderna introduzione, con la sola differenza che l’artificio della lettera imponeva la disseminazione nel testo di svariate marche di epistolarità, quali la presenza di

un'intestazione, di una firma, di formule di auguri – «Vivi felice», «Stai sano» – e talvolta di una data. In assenza di una topica specifica del volume a stampa, tanto bastava per ricondurre un testo ancora inclassificabile nell'alveo rassicurante dei generi noti.

La facilità con cui il genere epistolare garantiva a qualsiasi tipo di scrittura un inquadramento retorico fu tra le ragioni del suo grande e ininterrotto successo. I soli requisiti indispensabili a soddisfare la definizione erano e rimangono l'indicazione del mittente e del destinatario tramite intestazione e sottoscrizione,¹ debito fisso alle concrete esigenze di comunicazione tra soggetti cui sia precluso il contatto diretto che hanno foggato le caratteristiche della lettera. Il resto è affidato alla discrezione dell'autore e alle contingenze.

Nello spazio libero da regole tra l'intestazione e la firma non tardò a insediarsi la letteratura, innalzando lo strumento epistolare a forma d'arte e imponendo norme dettate da criteri non più strettamente utilitari. La promozione a genere letterario, avvenuta nell'antichità,² ha indotto la lettera a continue metamorfosi per inseguire l'avvicinarsi dei gusti, favorita in ciò dalle sue specifiche qualità plastiche. Da vetrina di eleganza e di *humanitas* ai tempi di Cicerone,³ a espressione di perfetta padronanza formulare tra le mani dei cancellieri medievali,⁴ a manifesto di rinascita intellettuale per gli umanisti di tutta Europa⁵, la forma epistolare conobbe tante trasformazioni quanti furono gli scrittori che vi si cimentarono, rimanendo per tutti un banco di prova obbligato. La

¹ Tanto che Giles Constable ne fa l'unico criterio sicuro di definizione per l'età medievale. GILES CONSTABLE, *Letters and Letter-Collections*, Turnhout, Editions Brepols, 1976, p. 17.

² CHARLES E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley California, University of California Press, 1937, p. 1.

³ PAOLO CUGUSI, *L'epistolografia. Modelli e tipologie di comunicazione*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, volume II, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1989, p. 380.

⁴ G. CONSTABLE, *Letters and Letter-Collections*, pp. 16-17.

⁵ ROGER DUCHENE, *Comme une lettre à la poste. Les progrès de l'écriture personnelle sous Louis XIV*, Paris, Fayard, 2006, pp. 19-21.

consapevolezza del valore letterario dell'epistolografia toccò il vertice con l'invenzione del formato editoriale del libro di lettere, che ne consacrò l'autonomia.⁶

2) Il libro di lettere a stampa

Prendendo la diffusione delle raccolte a stampa come criterio per giudicare la fortuna del genere epistolare nelle diverse letterature europee, si deduce che nel corso della storia si siano verificate almeno due fasi di picco. La prima ebbe luogo nel Cinquecento e trovò nell'Italia il suo centro di irradiazione. Le *Lettere* di Pietro Aretino, pubblicate per la prima volta nel 1538,⁷ diedero origine a un fenomeno che si protrasse per tutto il secolo e che non mancò di influenzare gli scrittori stranieri. Pubblico e autori apprezzarono a lungo la modernità del nuovo prodotto editoriale, ibrido e libero,⁸ adatto a soddisfare i molteplici bisogni di un ambiente culturale in costante fermento; il mondo rinascimentale ne favorì il successo perché attraverso esempi accessibili sanciva l'applicabilità alla vita reale dei suoi ideali di lingua e di stile, di pensiero, dibattito e convivenza.

La seconda ondata sopraggiunse nel Settecento, quando Francia e Inghilterra posero di nuovo l'epistolografia al centro dell'attenzione letteraria grazie all'affermarsi del romanzo epistolare. La nuova generazione di libri di lettere, come quella che l'aveva preceduta, vedeva nell'insieme delle lettere un organismo letterario autosufficiente. La macroscopica differenza rispetto agli epistolari rinascimentali consisteva tuttavia nell'uso delle lettere come mezzo per raccontare una storia, laddove nel Cinquecento le raccolte avevano scopi prevalentemente

⁶ RAFFAELE MORABITO, *Lettere e letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 99-100.

⁷ AMEDEO QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario": cento anni di "libri di lettere"*, in *Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1981, p. 39.

⁸ R. MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit. pp. 101-105.

esemplari e altri criteri quali la personalità dell'autore o l'uniformità d'intonazione tenevano insieme le parti.

Per gli storici della letteratura la pubblicazione postuma nel 1627 delle *Lettere* di Giovan Battista Marino segna la conclusione della grande tradizione epistolografica rinascimentale.⁹ Perché venga dato alle stampe il primo romanzo epistolare vero e proprio si deve invece attendere fino al 1740, anno di comparsa della *Pamela* di Samuel Richardson. I cento e più anni che separano le due opere segnano apparentemente una fase di involuzione, caratterizzata dal rientro della lettera nei ranghi della comunicazione applicata e dal suo ridimensionamento come forma di espressione artistica. Il Seicento si configurerebbe insomma come uno stadio di quiescenza.

Se così veramente fosse bisognerebbe ammettere che il percorso evolutivo dell'epistolografia sia stato quantomeno sorprendente. Da una parte avremmo, con l'avanzare del XVII secolo, l'esaurimento della fertilissima esperienza italiana, la cui sola eredità sarebbe costituita da un certo numero di manuali per i segretari. Dall'altro, l'apparizione a metà Settecento di un genere ibrido già maturo e abile nell'impiegare a fini romanzeschi le potenzialità narrative del modello epistolare.

3) La narrativa semiepistolare

A sfatare l'illusione del romanzo epistolare come frutto della sola intuizione dell'autore di *Pamela* ha già pensato Robert Day Adams dedicando alla questione il saggio *Told in letters: Epistolary Fiction Before Richardson*.¹⁰ Lo studio si preoccupa di confutare la tesi secondo cui il Seicento rappresenterebbe un vuoto nella storia della narrativa e di mostrare in che modo l'attività letteraria svolta tra

⁹ Quondam sceglie questa data come estremo cronologico finale per la sua inchiesta sulle "carte messaggere" rinascimentali. A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., pp. 15-16.

¹⁰ ROBERT ADAMS DAY, *Told in letters. Epistolary Fiction Before Richardson*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966.

1660 e 1740 abbia creato una base per le innovazioni di Richardson, Fielding e Smollett.¹¹ Day Adams rintraccia proprio nell'uso in funzione diegetica delle lettere il filo conduttore capace di creare un ponte tra la produzione minore a cavallo di XVII e XVIII secolo e i grandi capolavori del Settecento. Pur concentrando la propria analisi sulla sola letteratura inglese ed evitando di affrontare la narrativa anteriore al 1660, lo studioso suggerisce l'opportunità di allargare l'indagine anche agli anni precedenti e ad aree geografiche diverse: le sezioni dedicate alla lettera come elemento decorativo e all'importanza delle traduzioni,¹² presentano il Seicento europeo come un secolo tutt'altro che statico, caratterizzato da una grande disponibilità a sperimentare il modello epistolare come base di partenza per lo sviluppo del racconto.

Gli esempi proposti da Day Adams dimostrano che *Pamela* non fu il primo romanzo costruito attraverso una successione ordinata di lettere; a quando risale, allora, il romanzo epistolare? Prima di affrontare la questione si potrebbe forse discutere su quanto sia lecito cercare l'origine di un fenomeno risultato dal perfezionarsi di successive approssimazioni. Gli storici non sembrano d'accordo sul momento esatto del passaggio dal meticcio testuale al romanzo epistolare vero e proprio e spostano in avanti o all'indietro la data di fondazione della tecnica in rapporto all'ampiezza da loro attribuita all'etichetta di «narrativa epistolare».¹³ Non tutti assegnano a questa formula lo stesso significato, dividendosi tra sostenitori di posizioni più blande e fautori di definizioni restrittive. François Jost, tra i più rigidi, riserva l'uso dell'espressione «romanzo epistolare» esclusivamente a quelle raccolte di lettere la cui successione permette

¹¹ *Ivi*, pp. 1-3.

¹² Sono i capitoli II (pp. 10-26) e III (pp. 27-47).

¹³ Una panoramica sui problemi legati alla definizione del genere epistolare in HENRI COULET, *Le style imitatif dans le roman épistolaire français des siècles classiques*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», 1985, n. 1, pp. 3-4.

da sola di ricostruire una storia che riguardi personalmente gli autori stessi delle missive.¹⁴ Come conseguenza di una linea simile, Laurent Versini non crede sia possibile parlare di romanzo epistolare prima del 1730, con la sola eccezione delle *Lettere persiane* di Montesquieu.¹⁵

La definizione di Day Adams, secondo cui appartenerebbe al filone

any prose narrative, long or short, largely or wholly imaginative, in which letters, partly or entirely fictitious, serve as the narrative medium or figure significantly in the conduct of the story¹⁶

permette già di includere una maggior quantità di testi; e il cerchio si allarga ulteriormente con Janet Gurkin Altman, che tra le premesse del suo saggio sulle forme dell'epistolarità rivendica una concezione elastica del termine, in grado di ammettere anche racconti non immediatamente percepibili come appartenenti al genere, ma capaci di creare senso ricorrendo alle strutture tipiche della forma lettera.¹⁷ L'uso più esteso dell'espressione «narrativa epistolare» è quello adoperato da Charles Kany, Thomas Beebee e Patricia Rosenmeyer, che classificano come tale qualsiasi testo in cui la lettera appaia in relazione al racconto.¹⁸

Alle domande su quanta parte di narrazione in terza persona possa sopportare un racconto epistolare senza cambiare la propria natura, o su quale livello di interconnessione debbano mostrare le lettere di una raccolta perché si possa

¹⁴ FRAÇOIS JOST, *L'évolution d'un genre : le roman épistolaire dans les lettres occidentales*, in *Essai de la littérature comparée*, Fribourg, Editions Universitaires, tome II, 1968, pp. 89-90.

¹⁵ LAURENT VERSINI, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie Klincksieck, 1968, p. 250.

¹⁶ R. ADAMS DAY, *Told in letters*, cit., p. 5.

¹⁷ JANET GURKIN ALTMAN, *Epistolarity. Approaches to a form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, pp. 4-5.

¹⁸ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolarity*, cit.; THOMAS O. BEEBEE, *Epistolary fiction in Europe 1500-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; PATRICIA A. ROSENMEYER, *Ancient epistolary fictions. The Letter in Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University press, 2001.

parlare di romanzo,¹⁹ ciascuno degli studiosi menzionati darebbe probabilmente una risposta diversa, in linea con la propria impostazione metodologica e con gli scopi della propria ricerca. Al di là di questo, però, tutti sarebbero d'accordo nel riconoscere l'importanza storica delle diverse forme intermedie che hanno percorso l'avvento del romanzo epistolare: imitazioni ovidiane, corrispondenze in versi, segretari galanti, lettere contenenti novelle, e così via. La maturazione delle tecniche settecentesche fu resa possibile dalla variegata sperimentazione che la precedette, testimone del lento e faticoso avvicinamento degli scrittori alla narrativa moderna. All'interno di questo *corpus* un posto di rilievo è occupato dai romanzi e dalle novelle contenenti lettere, fenomeno particolarmente vivace nel corso del Seicento. Day Adams battezza questo tipo di scritti «narrativa semiepistolare» e riferendosi al contesto inglese spiega:

If the inserted letters in sixteenth-century fiction may in some cases be dismissed as merely a kind of rhetorical ornamentation, such letters acquired a very real importance to narrative in the next hundred and fifty years. The stories which they adorned may be thought of as curious hybrids between the objective narrative and the novel in letters. They were mutations which flourished for a time but gradually died out when a new variety more adaptable to survival (in this case, possessing a more artistically satisfying and flexible technique) appeared on the scene.²⁰

Secondo lo studioso, inoltre, l'attenzione sempre più intensa rivolta al metodo semiepistolare rivelerebbe l'emergere nel corso del Seicento di nuove aspettative letterarie, per soddisfare le quali mancava ancora una tecnica adeguata.²¹ Opinioni simili sull'importanza dei racconti misti a lettere si trovano anche negli scritti di Bernard Bray,²² Laurent Versini²³ e Frédéric Calas.²⁴

¹⁹ BERNARD BRAY, *Les « Lettres amoureuses » d'Etienne Pasquier, premier roman épistolaire français ?*, pp. 133–145 in *Le Roman par lettre* numero speciale dei « Cahiers de l'Association internationale des études françaises » (CAIEF), 1977, Vol. 29, n. 1, p. 133.

²⁰ R. ADAMS DAY, *Told in letters*, cit., p. 116.

²¹ *Ivi*, p. 145.

²² B. BRAY, *Les « Lettres amoureuses »*, cit., p. 134.

²³ L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, PUF, Paris, 1979, p. 11.

4) Come un percorso carsico

Finora ho ricordato soprattutto il punto di vista di ricercatori attivi nell'ambito della letteratura di lingua inglese e francese. Tale concentrazione geografica si spiega con l'importanza del contributo offerto dalla narrativa epistolare allo sviluppo del romanzo in Francia e Inghilterra,²⁵ motivo di tante indagini odierne sull'interazione tra lettere e *fiction*. Al contrario, il romanzo epistolare non riuscì mai ad affermarsi pienamente in Italia,²⁶ limitando perciò l'interesse verso il tema degli italianisti, attentissimi invece alla storia dell'epistolografia rinascimentale.

I libri di lettere italiani del Cinquecento sono stati, specialmente negli ultimi anni,²⁷ protagonisti di un vero e proprio fiorire di studi, orientati a valorizzare la ricchezza di un genere nel quale sembrano riepilogati i caratteri innovatori della cultura rinascimentale. Lo sguardo degli studiosi si ferma generalmente alle soglie del Seicento, la cui produzione epistolare risente del confronto con quella del secolo precedente, degli stereotipi sul barocco come fase di decadenza e del giudizio negativo di una nutrita tradizione accademica. Il titolo stesso scelto da Quondam per il saggio principale del volume sulle *Carte messaggere*, ossia *Dal "formulario" al "formulario"*,²⁸ riassume nell'immagine di una curva parabolica il percorso seguito dal genere libro di lettere durante la seconda metà del XVI secolo. Il lavoro dimostra in modo convincente come, con il mutare della situazione socio-economica e la perdita di autonomia dell'intellettuale italiano, le caratteristiche più interessanti del formato editoriale lanciato da Aretino abbiano

²⁴ FREDERIC CALAS, *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 39-40.

²⁵ F. JOST, *Richardson, Rousseau et le roman épistolaire*, in CAIEF, cit., p. 173.

²⁶ F. JOST, *L'evoluzione d'un genre*, cit., pp. 107-108.

²⁷ Sono recentissimi i saggi sull'argomento di LUDOVICA BRAIDA e GIANLUCA GENOVESE (L. BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Laterza 2009; G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2009).

²⁸ A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., pp. 13-156.

teso progressivamente a ridursi, fino ad assestarsi nel Seicento su una cristallizzazione non troppo dissimile da quella medievale.²⁹ Le opinioni di Quondam non hanno mancato giustamente di fare scuola, portando però in alcuni casi a una eccessiva radicalizzazione dell'idea di scadimento prospettata nelle *Carte messaggere*. Raffaele Morabito, ad esempio, estende il concetto di crisi alla forma lettera in generale, affermando che

nel XVII secolo l'epoca degli esperimenti sembra finita: si ha l'impressione che, piuttosto che considerare la lettera come un'occasione che consente di affrontare in maniera più sciolta e meno rigorosa qualunque tipo di argomento e qualunque genere di discorso, si tenda a sottolinearne la funzione nella vita sociale.³⁰

La perdita di favore, e se vogliamo anche di senso, del vecchio modello del libro di lettere durante il Seicento è un dato di fatto, ma negare del tutto l'interesse del secolo per l'epistolografia nel suo complesso sembra se non altro arrischiato. Il manuale per le cancellerie e la selva di concetti non sono gli unici eredi dell'epistolario rinascimentale: al loro fianco prosperano nel XVII secolo anche formule nuove e autorevoli, come quelle della lettera scientifica, della lettera spirituale, della corrispondenza di viaggio e del ragguaglio. Il successo delle antologie rivolte ai professionisti, inoltre, non significa che i segretari avessero monopolizzato quella che fino a poco tempo prima era stata una raffinata forma d'arte. Gli scrittori, infatti, continuarono a scrivere e a pubblicare lettere, vere e fittizie, nei contesti consueti o in ambiti nuovi.

La crisi della raccolta epistolare cinquecentesca non coincise con la morte *tout court* del genere, ma fu lo stimolo a un ripensamento delle funzioni e del ruolo riconosciuti alla lettera. I tempi erano maturi per l'elaborazione di formule più

²⁹ *Ivi*, pp. 121-135.

³⁰ R. MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 123.

moderne rispetto a quella del consueto epistolario, ma per permettere l'adeguamento al nuovo contesto socio-culturale era prima necessario esplorare fino in fondo le potenzialità insite nella forma.

Gli scrittori del Cinquecento avevano già aperto molte strade, senza possedere tuttavia gli strumenti adeguati a percorrerle fino in fondo; i loro eredi seicenteschi pensarono di averli trovati nella commistione con altri generi, tendenza del resto già diffusa anche in passato.³¹ Tra le ibridazioni possibili una delle più comuni fu l'inserimento di lettere entro una cornice narrativa, opzione cui gli scrittori italiani si dedicarono con entusiasmo. Mentre le raccolte di lettere di vecchia concezione smettevano progressivamente di impegnare i torchi dei librai, novelle e romanzi si dotavano sempre più spesso di ricche corrispondenze tra personaggi immaginari. Anche per l'Italia si può parlare dunque del proliferare nel Seicento di una narrativa semiepistolare pari a quello descritto da Day Adams per la Francia e per l'Inghilterra.

Su questo fenomeno hanno richiamato l'attenzione diversi studiosi. Il primo a sottolineare l'importanza delle lettere presenti nei testi narrativi barocchi fu Giovanni Getto, che alle missive incastonate nei romanzi e nelle novelle attribuì un valore di alternativa al discorso tradizionale o di occasionale «svago retorico». La lettera è ancora relegata, insomma, all'ambito del costume e del gioco galante privo di spessore. Tuttavia, Getto osserva che

la presenza di queste lettere nella narrativa del Seicento sembra trascendere la pura passiva condizione di documento di un aspetto del costume contemporaneo, per farsi attiva sollecitazione di uno sviluppo strutturale, destinato a sfociare nella forma nuova del romanzo epistolare.³²

³¹ G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere*, cit., pp. 44-45.

³² GIOVANNI GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2000, p. 278.

Davide Conrieri, descrivendo le caratteristiche fondamentali delle novelle scritte dai membri dell'Accademia degli Incogniti, ha confermato il giudizio sulla funzione prevalentemente ornamentale della corrispondenza contenuta in questo filone di testi, esempio di arguzia e di virtuosismo retorico. Il necessario costituirsi di un rapporto tra le lettere e la cornice narrativa invita tuttavia gli autori ad azzardare interventi più ambiziosi, da quello volto a creare uno stacco stilistico a quello strutturale sull'avanzamento dell'intreccio.³³ Il valore innovativo del fenomeno è ricordato anche da Salvatore Nigro, secondo cui con la sperimentazione degli Incogniti «l'epistolografia si avvia a diventare romanzo».³⁴

La ricchezza della narrativa semiepistolare italiana non è sfuggita nemmeno agli storici stranieri, tutti generalmente concordi nell'attribuire un ruolo di primo piano alle *Novelle* di Giovanni Francesco Loredano, al *Corriero svaligiato* di Ferrante Pallavicino e all'*Esploratore turco* di Giovanni Paolo Marana.³⁵ Accanto a questi nomi celebri operarono altresì tantissimi scrittori minori, ognuno dei quali tentò a proprio modo di contribuire all'affermazione del genere romanzo anche attraverso l'immissione di lettere nel testo. Come avrò modo di discutere nel Capitolo 1, infatti, due aspetti colpiscono innanzitutto l'attenzione dello studioso: il primo è la diffusione del fenomeno, ossia la costanza della presenza di brani epistolari all'interno di romanzi e novelle del Seicento. Il secondo è rappresentato dalla varietà degli usi cui vengono piegate le lettere, anche da parte di scrittori nel complesso poco originali. Le caratteristiche di biglietti e messaggi sembrano infatti stimolare la tendenza degli autori a osare tecniche nuove. Certamente, sono

³³ DAVIDE CONRIERI, *Introduzione a Novelle Italiane, Il Seicento. Il Settecento*, Milano, Garzanti 1982, pp. XXI-XXII.

³⁴ SALVATORE S. NIGRO, *La narrativa in prosa*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri 1994, p. 426.

³⁵ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel*, cit., pp. 92-105; L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, cit., p. 25; T.O. BEEBEE, *Epistolary fiction in Europe*, cit., pp. 59-64, pp. 86-88.

numerosissimi i casi di un impiego ripetitivo e convenzionale o di tentativi dai risultati non sempre all'altezza delle ambizioni. Ma anche dalle prove degli scrittori meno abili si può intuire l'affermarsi di una generale consapevolezza delle possibilità narrative connesse alla forma lettera. Senza parlare poi degli incontri inattesi, dell'improvviso imbattersi in proposte originali o in anticipazioni che lascerebbero quasi pensare a un rapporto di filiazione, se i dati oggettivi non costringessero a escluderlo. Tutto questo per ribadire l'importanza di non limitarsi alla lettura delle opere evidentemente più significative, ma di rivolgere parte dell'attenzione anche ai rami evolutivamente meno fecondi.

5) Dal «libro di lettere» al «libro di lettere»

Ho cominciato il mio discorso constatando l'esistenza, almeno a prima vista, di un salto nella storia dell'epistolografia come genere letterario, che riguarderebbe più o meno tutto il Seicento. Questo vuoto sarebbe però dovuto più alla trasformazione del formato con cui si identifica solitamente il genere che a una carenza di documenti, nonché a una certa impostazione riduttiva degli studiosi nei confronti della produzione del XVII secolo. L'ipotesi alternativa, basata in particolare sul lavoro degli storici inglesi e francesi, è quella che vede nel Seicento un periodo di sperimentazione durante il quale gli scrittori, impossibilitati o non più motivati a pubblicare libri di lettere convenzionali, cercarono nuove strade per garantire una sopravvivenza all'epistolografia. Attraverso la commistione, gli autori si concentrarono su singole caratteristiche della lettera prima di allora solo parzialmente sfruttate, come la capacità di raccontare una storia, riuscendo in questo modo a consolidarle. Forte

dell'esperienza accumulata, il «libro di lettere» era pronto a fare di nuovo la propria comparsa, benché in una veste profondamente mutata.³⁶

La tesi del percorso «dal formulario al formulario», pur mantenendo intatta la propria validità, potrebbe essere perciò integrata con un'ipotesi di progresso «dal libro di lettere al libro di lettere», ovviamente tenendo presenti le peculiarità del «libro di lettere» settecentesco, ossia del romanzo epistolare, rispetto a quello cinquecentesco, e ampliando lo sguardo dalla sola penisola italiana all'intera Europa.

La teoria sembra essere convalidata dalle osservazioni di Bernard Bray, autore del saggio *L'art de la lettre amoureuse*, pubblicato nel 1967 e considerato un tassello fondamentale per la storia del romanzo epistolare.³⁷ Il sottotitolo *Des manuels aux romans* e l'indicazione sulla copertina delle date 1550-1700 come estremi cronologici riassumono l'idea centrale del libro, secondo cui la pratica cinquecentesca di raccogliere antologie di lettere esemplari sarebbe stata rielaborata nel corso del Seicento fino alla trasformazione dell'epistolario in romanzo.

L'Italia rappresentò senza dubbio il punto iniziale di questo percorso³⁸ ed è mia intenzione dimostrare come la narrativa semiepistolare italiana costituisca, insieme con quella spagnola, francese e inglese, un'ulteriore fase di questo sviluppo. Tuttavia, a differenza di ciò che avvenne in Francia e in Inghilterra, nel

³⁶ L'impostazione narrativa, d'altronde, non è l'unica a essere stata seguita e ad aver condotto alla nascita di un nuovo genere.

Il libro di lettere rinascimentale, ad esempio, come eterogeneo collettore di notizie e di opinioni autorevoli su questioni di attualità, occupava in parte le funzioni dell'odierno giornale. Le prime riviste, presentate inizialmente come singole lettere o raccolte di più dispacci, possono essere viste come una specializzazione di questa caratteristica affinata nel corso del XVII secolo; cfr. R. DUCHÊNE, *Comme une lettre à la poste*, cit., pp. 271-273.

³⁷ B. BRAY, *L'Art de la Lettre Amoureuse. Des manuels aux romans (1550-1700)*, La Haye-Paris, Mouton, 1967.

³⁸ *Ivi*, pp. 7-10 e pp. 18-20.

nostro Paese il cammino non produsse risultati tangibili e si esaurì senza originare forme autoctone di romanzo epistolare.

Da tale constatazione scaturisce uno dei primi quesiti che riguardano le caratteristiche di questo aspetto della narrativa italiana barocca: per quale motivo la commistione tra epistolografia e narrativa, che a detta di tanti studiosi è stata il primo passo verso lo sviluppo della narrativa epistolare, non ha favorito in Italia alcun progresso nel campo del romanzo? Senza negare al caso il ruolo che sempre gli spetta nel procedere delle cose, le possibili ragioni da vagliare rimangono numerose: una carenza tecnica, ad esempio, che potrebbe aver ostacolato un impiego ottimale della lettera; oppure il peso di una tradizione difficile da superare; la mancanza di una lingua adeguata o di un pubblico interessato a un modo diverso di organizzare il racconto; ovvero, in tutt'altra direzione, una generale perdita di rilievo della produzione italiana dovuta a fattori esterni, che avrebbe trascinato con sé anche le sorti del romanzo, indipendentemente dal suo grado di sviluppo. Isolare tra i tanti fattori possibili quello prevalente non è cosa da poco. Si può nondimeno tentare di sottoporre a verifica le diverse ipotesi per cercare di capire quali siano più plausibili di altre.

Seconda questione: benché la narrativa semiepistolare italiana non abbia favorito lo sviluppo del romanzo moderno in Italia, esistono testi o modelli che hanno influenzato per lo meno gli scrittori stranieri? L'intensa sperimentazione avvenuta nel nostro Paese contribuì, magari per mezzo di traduzioni o imitazioni, al progresso delle letterature estere o non ebbe alcun seguito?

Un terzo problema, pur derivando ancora dal confronto con l'esistenza del genere romanzo epistolare, è maggiormente legato alla natura della narrativa seicentesca. E' stato ripetuto finora che l'interesse per le risorse narrative della lettera è un punto in comune tra il romanzo del Seicento e quello del Settecento e

si è visto che alcuni studiosi vi hanno ravvisato un motivo di continuità, anche per quel che riguarda il versante italiano. Fino a che punto, però, è lecito parlare di affinità? Ci sono dei modi di impiegare la lettera nel contesto narrativo che sono tipici del Seicento? D'altronde, è ben risaputo che la narrativa barocca presenta caratteri molto diversi rispetto a quella che viene chiamata, non a caso e per distinguerla, narrativa moderna. Come il romanzo del XVII secolo rispondeva a criteri estetici propri, così anche il suo uso delle lettere potrebbe riflettere necessità peculiari, lontane da quelle della letteratura successiva. La presenza di lettere nel testo potrebbe essere vista come un primo tentativo di risolvere problemi che verranno apertamente affrontati dal romanzo moderno, come quello del realismo, ma potrebbe anche non esserlo. Per tentare di dirimere la questione è opportuno abbandonare il punto di vista teleologico e addentrarsi nell'analisi della narrativa semiepistolare italiana come approfondimento delle caratteristiche del romanzo barocco. L'indagine del rapporto tra testo e lettera, infatti, non ha senso soltanto se visto in relazione a possibili ulteriori sviluppi, ma anche come elemento caratteristico di un preciso genere letterario. Cercando di capire perché gli autori puntarono tanto sulla forma lettera sarà forse possibile migliorare la comprensione del romanzo seicentesco.

Il presente studio non ambisce a trovare una risposta definitiva a tutti gli interrogativi sopra formulati, ma da essi si farà guidare nel tentativo di sondare la ricchezza e la complessità dell'intreccio tra narrativa ed epistolografia nell'Italia del Seicento. La presenza delle lettere servirà come punto di partenza per valutare la tendenza all'innovazione, ovvero il rispetto delle norme tramandate, da parte degli autori, e per ottenere nuovi indizi sul posto che il genere del romanzo in prosa stava cercando di assumere all'interno del panorama letterario dell'epoca.

6) Bacino documentario e struttura della tesi

Il fondo documentario su cui si sviluppa il lavoro è costituito da un campione di circa cento romanzi in lingua italiana pubblicati nel corso del XVII secolo, selezionati a partire dal catalogo di Albert N. Mancini.³⁹ Dal campione sono state escluse le numerose traduzioni di testi classici e stranieri citate nel repertorio, limitando la scelta ai soli titoli originali di autori italiani: l'importanza dei modelli esteri per l'affermazione di molte caratteristiche del romanzo italiano verrà tuttavia ricordata in una sezione del Capitolo 1.

La scelta dei titoli da includere è stata fatta in modo da costituire un'immagine quanto più possibile completa del patrimonio romanzesco italiano del Seicento: sono state considerate opere provenienti dalle grandi fabbriche editoriali dell'epoca, come l'area genovese e quella veneta, ma non mancano esemplari eccentrici, stampati in altre regioni e in particolare nel Meridione. Lo stesso criterio di varietà è stato applicato alla cernita degli autori, sia grandi che piccoli; testi di scrittori «minori» o meno noti sono stati volutamente inclusi allo scopo di fornire un quadro del fenomeno come *topos* trasversale al genere, senza sottrarre ad ogni modo il dovuto spazio agli autori di maggior rilievo, di cui è stata inclusa nel campione almeno una delle opere.

Per quanto l'attenzione dello studio si concentri soprattutto sul genere romanzo, esempi di funzioni ricorrenti della lettera sono stati tratti anche da raccolte di testi novellistici, specialmente dalle *Cento Novelle Amoroze* degli Accademici Incogniti. Benché possieda, al di là della maggiore o minore lunghezza, tratti specifici che ne fanno un genere chiaramente distinto, la novella

³⁹ ALBERT N. MANCINI, *Il romanzo nel Seicento. Saggio di bibliografia*, in «Studi secenteschi», XI, 1970, pp. 205-274 e XII, 1971, pp. 443-498. La lista dei romanzi è riportata nella sua interezza in bibliografia.

barocca condivide infatti con il romanzo diverse caratteristiche,⁴⁰ tra cui la disponibilità ad accogliere al suo interno lettere scritte dai personaggi. Non si riscontrano inoltre significative differenze tra le funzioni delle lettere inserite nei romanzi e quelle nelle novelle.

Il Capitolo 1 è dedicato a questioni generali legate alla narrativa semiepistolare italiana del Seicento ed è suddiviso in tre parti. Nella prima sono ricordate le situazioni narrative che favoriscono l'inclusione di lettere, riconducibili a una condizione di lontananza tra i personaggi. Benché gli esempi siano tratti dalla letteratura secentesca, la proliferazione di lettere all'interno di romanzi e racconti è stata un fenomeno antico quasi quanto la letteratura stessa⁴¹ e molti furono i modelli del passato dai quali gli scrittori seicenteschi trassero ispirazione. Di fonti alle quali attingere per ricavare idee e soluzioni abbondano sia la letteratura classica che quella medievale, cui gli autori del Seicento guardarono come punti di riferimento per l'imitazione e l'emulazione. Ma anche il fascino esercitato dalle novità offerte dalla letteratura contemporanea di lingua spagnola e francese costituì un incentivo potente per l'instaurarsi in Italia di un filone semiepistolare. Nella seconda parte, tradizione e moda verranno dunque considerate come le fondamenta su cui è cresciuta questa specificità del nostro romanzo. La terza parte offrirà infine una succinta panoramica delle caratteristiche grafiche e formali presentate dagli inserti epistolari inclusi nelle opere di narrativa.

Entrando nel cuore della questione, il Capitolo 2 esamina il modo in cui la lettera è impiegata dagli autori come movente dell'intreccio. Il ruolo degli scritti è talvolta occasionale, limitato a giustificare piccole svolte nella vicenda, ma spesso

⁴⁰ G. GETTO, *Il Barocco letterario*, cit., pp. 289-290.

⁴¹ R. ADAMS DAY, *Told in letters*, cit., p. 10.

si estende in ampiezza e importanza, fino a interessare l'intero svolgimento della trama. Al centro di molti romanzi d'intrigo vi sono, per esempio, lettere false o rubate che, dopo aver generato il nodo del dramma, si prestano a scioglierlo. Sia che la corrispondenza segua un percorso regolare, sia che subisca delle deviazioni, la rappresentazione della comunicazione scritta rimane sempre un valido punto di partenza per sperimentare peripezie sempre più complesse. E' nel corso di questo capitolo che comincia a emergere l'antitesi tra verità e finzione caratteristica del formato epistolare.

La funzione strutturale della lettera come elemento tematico non è sufficiente a spiegare la presenza di numerosi testi epistolari trascritti integralmente nei romanzi, problema su cui si sofferma il Capitolo 3. Il corpo della lettera permette al lettore di conoscere l'oggetto della comunicazione, ma non sempre la sua trascrizione è davvero indispensabile. Una spiegazione più ampia della presenza di lettere è fornita dalla necessità degli autori di completare i romanzi integrando in essi composizioni appartenenti a generi letterari diversi, tra cui quello epistolare. La lettera diventa così un sistema per arricchire il tessuto narrativo dal punto di vista contenutistico e formale.

Il Capitolo 4 affronta il problema della lettera come strumento per dotare il racconto di una componente emotiva. La storiografia ha molto insistito sull'adesione del romanzo barocco all'estetica della meraviglia: i casi paradossali, gli intrecci ingegnosi e le soluzioni bizzarramente speculari erano certamente mirati a provocare un moto di sorpresa. Ma se lo stupore poteva bastare a decretare il successo di un breve componimento, interessare il lettore a vicende protratte per centinaia di pagine rendeva necessario coinvolgerne il cuore, oltre che la mente. Tra i tanti mezzi utilizzati per rendere il pubblico maggiormente partecipe della sorte dei personaggi, la lettera patetica fu uno dei più ricorrenti.

Oltre a commuovere i lettori, le lettere contribuivano a rendere noti i costumi e i sentimenti dei personaggi: ma fino a che punto approfondivano realmente la loro psicologia?

L'ultimo capitolo considera la presenza di testi epistolari nei racconti come un'opportunità per gli scrittori di esprimere il proprio punto di vista sull'efficacia della retorica. Dal rapporto tra lettere e eventi narrati si deduce una profonda fiducia dei romanzieri nei poteri dell'artificio, coerentemente con quelle che erano le convinzioni più usuali in età barocca. Tuttavia sembrerebbe che proprio la crisi di questa fiducia e il desiderio di una nuova retorica abbiano spinto i letterati dell'epoca a modificare il modo di concepire l'oggetto epistolare. Si valuteranno nella parte finale alcuni esempi di opere nelle quali l'uso della lettera sfugge almeno in parte a quelle che erano le funzioni abituali, con risultati di relativa freschezza e originalità.

Capitolo 1: Origini e caratteri di un'alleanza

Come la prassi editoriale antica imponeva il ricorso alla forma epistolare per dedicatorie e avvisi al lettore, la retorica dei moderni saggi sull'epistolografia stabilisce che ogni studio debba esordire con una definizione del termine 'lettera'. Il presente lavoro non farà eccezione, sia per rispetto del *topos* che per ragioni di utilità, senza la pretesa di offrire descrizioni originali o sottili disquisizioni intorno a problemi di grande importanza storica ma secondari in questa sede, come quello dei mutamenti avvenuti nella categoria in seguito all'invenzione della stampa.⁴² Ci si accontenterà piuttosto di mettere a fuoco alcune caratteristiche dell'oggetto lettera utili a comprendere i motivi del suo impiego in campo narrativo.

Una definizione abbastanza ampia da includere anche casi non convenzionali, spesso descritti in ambito letterario, potrebbe essere la seguente: è lettera ogni messaggio verbale inviato da un mittente a un destinatario preciso usando un canale tangibile. Questa descrizione permette infatti di ascrivere alla categoria

⁴² Per cui rimando a G. CONSTABLE, *Letters and Letter-Collections*, cit., pp. 16-17 e R. MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 9-10.

anche messaggi spediti su supporti diversi da quello cartaceo, comune in età moderna ma non nell'antichità, quando accanto al papiro erano correntemente impiegate lamine di metallo, pezzi di coccio (*ostracá*) e tavolette cerate.⁴³ Consente inoltre di considerare lettere anche sistemi di comunicazione poco ortodossi, come quelli descritti da Erodoto nelle sue *Storie*,⁴⁴ o basati sull'uso di scritture non convenzionali, come alfabeti crittografici⁴⁵ e metodi esotici, resi talvolta celebri proprio dai romanzi, come accadde a quello dei *quipos* attraverso le *Lettere di una peruviana* (1747) di Madame de Graffigny. Condizioni imprescindibili risultano ad ogni modo la presenza di un testo e la materialità del canale, che escludono dalla definizione oggetti generici spediti per posta e altre forme di comunicazione. Non sono ad esempio lettere il ritratto inviato da un corrispondente all'altro e il discorso affidato a un delegato perché lo ripeta oralmente al destinatario – né, oggi, la moderna telefonata.

1) Comunicare a distanza

Una volta espresso in forma testuale e messo per iscritto, il messaggio acquista un'esistenza propria indipendente da chi l'ha prodotto e da chi deve riceverlo, può cioè muoversi nello spazio e persistere nel tempo a prescindere dalla posizione nello spazio e nel tempo dei soggetti coinvolti nella comunicazione. Senza questa autonomia la lettera non sarebbe in grado di svolgere il suo compito essenziale, quello cioè di garantire lo scambio di informazioni tra soggetti distanti, sia nella vita reale che in quella immaginaria dei romanzi.

⁴³ ARMANDO PETRUCCI, *Scrivere lettere, una storia plurimillenaria*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 3-6.

⁴⁴ P.A. ROSENMEYER, *Ancient epistolary fictions*, cit., pp. 47-49.

⁴⁵ Molto curiosi quelli descritti da Enea Tattico nei suoi *Poliorketika*, insieme con altri stratagemmi per la protezione della posta; THOMAS E. JENKINS, *Intercepted Letters. Epistolary and Narrative in Greek and Roman Literature*, Lanham, Lexington Books, 2006, pp. 53-56.

La distanza tra i corrispondenti può declinarsi nella forma concreta dell'assenza, percepita come un elemento talmente strutturale da essere menzionata nelle più autorevoli definizioni antiche della lettera. La celebre formula del «*sermo absentium*», trovata da Sant'Ambrogio e rielaborata dai teorici dell'Umanesimo e del Rinascimento,⁴⁶ riassume abilmente le tante descrizioni fornite in passato dai retori greci e latini⁴⁷ che insistevano sulla mancanza di uno degli interlocutori e sulla lettera come mutilo dialogo.⁴⁸ A rendere necessario il mezzo epistolare può essere però anche una distanza di carattere morale, come quella determinata dalla separazione di classe o da impedimenti di tipo psicologico che inibiscono il contatto diretto con il destinatario.⁴⁹

La maggior parte degli interpreti considera la lettera uno strumento atto a superare idealmente la distanza,⁵⁰ anche se in realtà lo spazio tra i corrispondenti non viene mai completamente annullato. Sarebbe allora forse più preciso vedere nella lettera un mezzo che permette di comunicare conservando la distanza, se non addirittura di crearla quando ancora non esiste. In effetti, anche a livello narrativo si assiste sia all'uso della lettera come espediente per valicare uno scomodo divario, sia a quello opposto della scrittura come mezzo per evitare il confronto diretto con l'altro. Un impiego di questo genere è quello fatto da Rosalinda nell'omonimo romanzo di Bernardo Morando per sottrarsi a un generoso piano di

⁴⁶ Come JUAN LUÍS VIVES, *De conscribendis epistolis*, in *Obras completas*, t. II, Madrid, M. Aguilar Editor, 1947, p. 841.

⁴⁷ ADRIANO PENNACINI, *Situazione e struttura dell'epistola*, in *La lettera familiare*, «Quaderni di retorica e poetica», I, 1985, p. 14.

⁴⁸ DEM. *De eloc.* 223.

⁴⁹ R. DUCHENE, *Comme une lettre à la poste*, cit., pp. 9-10

⁵⁰ L'assenza è uno dei quattro motivi topici della narrativa epistolare secondo RONALD C. ROSBOTTOM, *Motifs in Epistolary Fiction: Analysis of a Narrative Sub-genre*, in «L'Esprit Créateur», vol. XVII, n. 4, winter 1977, pp. 279-301, mentre della lettera come di antidoto alla distanza parlano ADRIANA CHEMELLO nella *Premessa* di *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di Adriana Chemello, Milano, Angelo Guerini, 1998, p. IX e l'appena citato R. DUCHÊNE.

Edemondo. Il giovane vorrebbe dimostrarle il proprio amore aiutandola a fuggire dalla corte di re Amat, ma la fanciulla, decisa a consacrare sé stessa a Dio, sente di non poter accettare la proposta.

E perché ben sapea che il trattener in discorsi, ancorché puri, e allungar in pratiche, benché innocenti, gli amorosi negoziati altro non è che passeggiar nelle fiamme e scherzar con le serpi, volle sbrigarsene con breve ma risoluta risposta. Non fidò questa alla viva sua voce, non agli uffici di Violante, e meno d'altri: ma per isfuggirne le repliche, dentro un viglietto inviatogli per mano di Azimecca [...] schiettamente l'esprese.⁵¹

In questo caso la scrittura non interviene a colmare una distanza indesiderata, perché nulla impedirebbe ai due personaggi di incontrarsi faccia a faccia, ma Rosalinda si serve lo stesso di un biglietto per elevare una barriera di parole che dissuada Edemondo dal replicare.

La capacità di conservare le distanze è anche una delle qualità che fanno della lettera uno strumento di seduzione e, di conseguenza, una presenza costante nelle storie di argomento amoroso. Lo scambio epistolare riduce le probabilità di essere riconosciuti come interlocutori e di suscitare scandalo in caso di relazione clandestina: nulla, a parte un foglio di carta, può dimostrare infatti l'esistenza di un contatto tra i corrispondenti, mentre sorprendere due persone nell'atto di parlare è cosa che lascia pochi dubbi.⁵² Le lettere garantiscono poi un avvicinamento graduale, adatto a vincere le esitazioni del destinatario e a sciogliere la timidezza del mittente. La massima ciceroniana secondo cui *Epistula enim non erubescit*⁵³ è illustrata dalla condotta di tante eroine virtuose che

⁵¹ BERNARDO MORANDO, *La Rosalinda*, Venezia, Guerigli, 1655, p. 238.

⁵² Per alcuni esempi tratti dalla narrativa seicentesca si vedano GUIDUBALDO BENAMATI, *Il Principe Nigello*, Venezia, Bertani, 1640, p. 80 e MAIOLINO BISACCIONI, *Novella sesta nel primo volume delle Cento Novelle Amoroze de' signori accademici incogniti, divise in tre parti*, Venezia, Guerigli, 1651, p. 34.

⁵³ (CIC. *Ad fam.* 5.12). Citazioni della formula si trovano in F. PALMERINI, *Novella vigesimaquarta*, nelle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 165, GIOVANNI BATTISTA RINUCCINI, *Il Cappuccino scozzese*, Firenze, Nella stamperia di S.A.S., 1645, p. 15 e FRANCESCO FULVIO

scelgono di dichiararsi per lettera così da evitare un imbarazzante confronto diretto. Un esempio antico è quello della futura moglie del protagonista del romanzo ellenistico *Storia di Apollonio re di Tiro*, che accetta di buon grado la proposta di matrimonio dell'eroe, salvo farlo attraverso una tavoletta cerata per conservare la propria rispettabilità.⁵⁴ La medesima strategia è adottata nel Seicento da Sofonisba, personaggio minore della *Stratonica* di Luca Assarino, che accetta di custodire pudicamente il segreto del proprio amore per il principe Antioco, marito della sua padrona, fino a quando la morte del padre Fusco non la costringe a fare ritorno in patria. Decide allora di rivelare ad Antioco i propri sentimenti, ma quando ha l'opportunità di farlo l'eccessiva emozione le toglie la parola.⁵⁵ E' per questo motivo che si risolve a scrivergli una lettera come testimonianza della propria passione.

Troppo ardisco, o Antioco. Lo scrivere in tempo che si può favellare non è sempre indizio di modesto rossore. Se questi caratteri, in cui vestiti di nero serpeggiano i miei pensieri, avessero così forza di farti penetrar ciò ch'io voglio che tu sappia, come le tue qualità hanno avuto virtù di farmi sentire ciò che mai vorrei ch'altri sapesse, io viverei più contenta, tu resteresti più soddisfatto. Ma che cosa aspetti ch'io ti dica? In qual oceano di pensieri ondeggia la tua mente ora che leggi? Dove credi che debbano terminarsi queste righe, anzi queste linee, ch'escono dal centro del petto? Ahimé, che né anco ho forza d'esprimerlo.

[...] Or, poiché la morte di Fausto mio padre ha resa infausta la felicità de' miei giorni col forzarmi a partir dalla tua corte, io trafitta da un'irreparabil disperazione, non ho saputo a qual altro rimedio ricorrere per mantenermi in vita che a quello di farti sapere ch'io t'amo più che me stessa. L'amarti lontano e senza tua saputa erano condizioni troppo misere alle fortune di una infelice com'io: bisognava o ch'io morissi, o che te 'l facessi sapere. Il farlo colla lingua mi sarebbe stato più dolce, colla penna è stato più sicuro. Se tu m'avessi rigettata, sarei morta di dolore, se accolta, di dolcezza.⁵⁶

FRUGONI, *L'Eroina intrepida, ovvero la Duchessa di Valentinese*, Venezia, Presso Combi & La Noù, 1673, p. 129, solo per ricordarne alcuni.

⁵⁴ P.A. ROSENMEYER, *Ancient epistolary fictions*, cit., pp. 155.

⁵⁵ LUCA ASSARINO, *La Stratonica*, a cura di Roberta Colombi, Lecce, Pensa multimedia, 2003, pp. 33-34.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 34-35. Gli uomini non sono esenti dall'inviare lettere per evitare l'imbarazzo di una conversazione troppo personale, come dimostra il protagonista della *Novella decimanona* di GABRIELLO DA CANALE, nella seconda parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 118.

Il fatto di scrivere è scelto da Sofonisba come argomento per dimostrare l'intensità del proprio sentimento. La donna precisa infatti nel testo che nessuna distanza fisica le impedisce di parlare con Antioco, ma che la lettera, risparmiandole un incontro faccia a faccia, le sembra più adeguata ad attenuare il turbinio di sensazioni provocate dalla confessione e dall'eventuale reazione dell'uomo.

Oltre alle caratteristiche indicate finora, ciò che favorisce la rivelazione dell'interiorità in una lettera è la sua confidenzialità, ulteriore vantaggio connesso all'impiego di un supporto materiale.⁵⁷ A differenza di un portavoce umano, il foglio di carta, o la tavoletta cerata, viaggiano ignare del proprio contenuto, noto soltanto all'unico destinatario autorizzato, nel momento in cui ne entra in possesso. Un foglio può essere inoltre piegato, imbustato e sigillato, nascondendo a occhi indiscreti il suo contenuto. E qualora i mezzi meccanici non fossero sufficienti, specifiche norme legislative possono intervenire a salvaguardia del segreto epistolare.⁵⁸

Ma la discrezione della corrispondenza non è esente da paradossi. Cicerone, ad esempio, notava che il testo di una lettera, all'opposto di quanto si sarebbe portati a credere, non è 'nascosto' (*occultus*) ma 'palese' (*apertus*) perché una volta messo per iscritto un pensiero corre sempre il rischio di essere intercettato da chi non dovrebbe.⁵⁹ Per quanto protetta da sigilli e piegature, barriere più simboliche che reali, la segretezza della lettera è basata prevalentemente sulla lealtà altrui, virtù incerta e sottoposta a mille tentazioni. Molto appropriata è

⁵⁷ ELISA AVERZI, *Alle origini dell'epistolografia. I Greci e la "lettera"*, in *Alla lettera*, cit., pp. 3-4.

⁵⁸ La Costituzione Italiana sancisce l'inviolabilità del segreto epistolare tramite l'articolo 15: «La libertà e la segretezza della corrispondenza e di ogni altra forma di comunicazione sono inviolabili. La loro limitazione può avvenire soltanto per atto motivato dell'Autorità giudiziaria con le garanzie stabilite dalla legge».

⁵⁹ T.E. JENKINS, *Intercepted Letters*, cit., p. 42.

perciò l'analogia trovata da Bernardo Morando tra la lettera licenziata dal mittente e la fanciulla costretta a viaggiare da sola per il mondo. Afferma sentenziosamente l'autore che

la lettera suggellata è una vergine, che sola e senza scorta posta in viaggio, alla fede umana sé stessa e l'onore suo confidentemente commette. Chi ne diviene violatore è reo di stupro.⁶⁰

L'audace similitudine esprime efficacemente la qualità passiva della carta, incapace di difendersi dall'azione di un possibile lettore illegittimo, e allude all'atteggiamento cavalleresco che ci si aspetta da chi ne entri in possesso senza esserne il vero destinatario. Allo stesso tempo indica però anche la tentazione che una lettera incustodita può rappresentare per la curiosità umana, sempre affamata di notizie esclusive e di informazioni proibite. Una situazione descritta ripetutamente nella narrativa è proprio quella della lettera rubata e letta di nascosto da chi non dovrebbe, quasi una rappresentazione nel testo dell'atteggiamento indiscreto dei lettori reali di epistolografia.⁶¹

2) L'esperienza reale e la tradizione letteraria

Nella letteratura di ogni tempo, come in quella del Seicento, la rappresentazione di situazioni in cui i personaggi non potevano, non volevano o non dovevano eliminare la distanza tra loro ha favorito la comparsa di lettere, non soltanto come semplice elemento tematico ma anche come inserto testuale. La commistione con il genere epistolare era agevolata dalle numerose qualità tecniche del modello poiché, come scrive Luigi Matt:

⁶⁰ B. MORANDO, *La Rosalinda*, cit., p. 227.

⁶¹ LUIGI MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Roma, Bonacci editore, 2005, p. 122.

Forse nessun genere letterario mostra al primo sguardo quella varietà di argomenti e di atteggiamenti linguistico-stilistici così facilmente individuabile nell'epistolografia. La forma epistolare è molto duttile, e si presta con grande efficacia ad essere impiegata nei modi più disparati, senza per questo snaturarsi o perdere le proprie specificità.⁶²

Il genere epistolare è un genere 'infinito'⁶³ e camaleontico, capace di assumere forme diverse a seconda dell'opportunità. Come strumento di informazione la lettera ha bisogno di potersi adattare all'imprevedibile varietà della vita: da cui una grande versatilità, che sempre ha ostacolato il cristallizzarsi di una casistica propria privilegiando, di volta in volta, l'adesione alle regole di altri generi codificati.⁶⁴ Non c'è argomento che la lettera non possa trattare e non c'è tono che non possa assumere, da quello grave delle condoglianze a quello lieve delle facezie. Nelle mani dello scrittore la lettera si trasforma in una specie di *atout* spendibile nell'ambito di qualsiasi momento del racconto, facilmente utilizzabile tanto per creare interessanti sfasamenti nel modo di offrire spiegazioni al lettore quanto per introdurre una particolare sfumatura affettiva.

Vi è inoltre nella scrittura di lettere qualcosa di intrinsecamente fittizio che permette di stabilire sottili analogie con l'invenzione narrativa. Anche in una lettera scritta con l'intenzione di rappresentare fedelmente la realtà, l'autore riporta sempre una selezione di fatti interpretandoli in maniera personale e, soprattutto, crea di sé stesso un'immagine in funzione del destinatario.⁶⁵ Il confine tra lettera autentica e lettera fittizia è quindi meno netto di quanto si potrebbe credere, persino da un punto di vista stilistico.

⁶² *Ivi*, p. 99.

⁶³ MARC FUMAROLI, *Genèse de l'épistolographie classique : rhétorique humaniste de la lettre, de Pétrarque à Juste Lipse* in *La lettre au XVIIe siècle*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France », 78 (1978), 6, pp. 888-889

⁶⁴ GIORGIO BERNARDI PERINI, *Alle origini della lettera familiare*, in *La lettera familiare*, cit., p. 18.

⁶⁵ P.A. ROSENMEYER, *Ancient epistolary fictions*, cit., pp. 8-11.

The real letter can be stiff, or pretentious, or artificial, or insincere. The literary one may appear more spontaneous, or friendly, or even intimate. [...] The author of a real letter may be mirroring and shaping through the written word a particular version of himself, a particular moment of an interpersonal relationship, a particular aspect of his future – and of his correspondent's. This coefficient of creativity and imagination is like an *élan* that the fictional letter needs only to extend and multiply, as obviously Rousseau and Richardson will in their epistolary novels.⁶⁶

Per quel che riguarda il Seicento, una prima fonte di ispirazione per la rappresentazione di scambi epistolari fu il costume contemporaneo. La crescente alfabetizzazione e la graduale organizzazione di sistemi postali pubblici avevano promosso, a partire dal Rinascimento, l'estensione della pratica epistolare a segmenti della popolazione che precedentemente ne erano stati esclusi, mentre l'incremento delle occasioni di lontananza, come viaggi o guerre, aveva reso la comunicazione scritta una necessità sempre più sentita.⁶⁷ Il romanzo, come specchio idealizzante della realtà seicentesca, non poteva che registrare e nobilitare un'attività diventata comune tra le persone educate dell'epoca.

La spinta più forte all'inserimento di lettere nel racconto giunse però, più che dall'osservazione della vita quotidiana, dall'imitazione della narrativa del passato e dall'esempio di altre letterature europee. Tre diverse esperienze, il romanzo ellenistico, la novellistica italiana e il romanzo eroico-galante francese, influenzarono lo sviluppo del romanzo italiano barocco e fornirono agli autori italiani un modello di impiego delle lettere nell'ambito del racconto.

La riscoperta della narrativa alessandrina era avvenuta nel Cinquecento. Storie come le *Etiopiche* di Eliodoro, oltre a godere di un enorme successo, divennero punti di riferimento essenziali e furono saccheggiate da stuoli di imitatori, che se

⁶⁶ GUILLÉN CLAUDIO, *Notes toward the Study of the Renaissance Letter*, in *Renaissance Genres. Essays on theory, history, and interpretation*, a cura di Barbara Kiefer Lewalski, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1986, p. 85.

⁶⁷ TIZIANA PLEBANI, *Il "genere" dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna*, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 188-191; ANTONIO CASTILLO GÓMEZ, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de oro*, Madrid, Ediciones Akal, 2006, pp. 19-20.

ne servirono come fonte inesauribile di situazioni e meccanismi di sicura efficacia.⁶⁸ La diffusione di nuove traduzioni degli *Amori di Leucippe e Clitofonte* e di quelli di *Dafni e Cloe* favorì l'associazione della forma romanzo ad alcune situazioni tipiche quali l'amore ostacolato di due giovani innocenti, l'improvviso rovescio di fortuna, la tempesta inattesa e l'agnizione risolutiva, riprese nel romanzo barocco.⁶⁹ Il modello alessandrino incoraggiò anche l'inserimento di lettere nella trama, su imitazione di tante traduzioni comprendenti brani epistolari di non secondaria rilevanza: se ne trovano nelle *Babyloniaca* di Giambico, in *Cherea e Calliroe* di Caritone, nella *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e in molti altri.⁷⁰ Nel suo ammirevole saggio sulla narrativa epistolare antica, Patricia Rosenmeyer ha condotto un'analisi esauriente delle diverse funzioni delle lettere all'interno del romanzo antico, giungendo a dimostrare in che modo gli scrittori se ne servissero sia in qualità di motore della trama, sia per rappresentare in maniera incisiva le emozioni dei protagonisti.⁷¹ Molte delle funzioni identificate dalla studiosa furono applicate senza sostanziali variazioni anche nella narrativa seicentesca: lettere persuasive e lettere ingannevoli, lettere perdute oppure intercettate dalla persona sbagliata, lettere d'addio o di riconciliazione furono un elemento familiare sia ai lettori dell'antichità che a quelli del XVII secolo.

Altro stimolo importante per gli autori barocchi provenne dalla tradizione narrativa italiana, sia in prosa che in versi, del Medioevo e del Rinascimento, che si affiancò a quella alessandrina nell'indicare la strada della commistione con l'epistolografia.

⁶⁸ GIOVANNI RAGONE, *Leggere un romanzo barocco. Scritto e seriale*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, vol. XXIII, 2, 1993, p. 497.

⁶⁹ A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Napoli, Società editrice napoletana, 1981, p. 130.

⁷⁰ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel*, cit., pp. 8-9.

⁷¹ P.A. ROSENMEYER, *Ancient epistolary fictions*, cit., p. 137.

L'Italia medievale fu un luogo propizio tanto allo sviluppo della novellistica quanto a quello dell'epistolografia. Italiana fu la prima *ars dictaminis* in lingua volgare, compilata da Guido Faba: l'operazione era ancora priva di interessi artistici e mirava esclusivamente a fornire un manuale d'uso, non un libro di lettura,⁷² ma si rivelò fondamentale per l'istituzione di quell'epistolografia italiana che alcuni secoli più tardi avrebbe influenzato la cultura di tutta Europa. Molti tentativi di commistione avvennero nell'ambito della novellistica, altra specialità italiana, e condussero a modalità diverse di interazione tra lettera e testo. Oltre al tipo della lettera incastonata nella narrazione, furono prodotti esempi opposti di novelle inserite dentro a un componimento epistolare, come nel caso delle *Novelle* (1424) di Gentile Sermini da Siena, incorniciate da una lettera dell'autore indirizzata al fratello. Variante di questa opzione fu quella proposta da Masuccio Salernitano nel *Novellino* (1476), caratterizzata da brani epistolari a commento delle singole novelle e ripresa nel Cinquecento da Matteo Bandello.⁷³ L'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344) di Giovanni Boccaccio adottò la forma della lettera/lamento per raccontare la triste vicenda della protagonista, recuperando in parte la forma e la tematica delle *Heroides* ovidiane e declinando in chiave elegiaca alcuni schemi drammatici della narrativa cortese.⁷⁴

L'intersezione più comune era però quella costituita dalla presenza di lettere attribuite ai personaggi e inserite nella narrazione, come se ne trovano di frequente nelle opere del Boccaccio – *Teseida*, *Filostrato* e *Filocolo* in testa,⁷⁵ ma stranamente non il *Decameron*. Raffaele Morabito nota che, accanto a temi di carattere politico, la lettera si specializzò in questo periodo nella rappresentazione

⁷² L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana*, cit., p. 11.

⁷³ S.S. NIGRO, *La narrativa in prosa*, cit., pp. 415-416.

⁷⁴ LUIGI SURDICH, *Boccaccio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001, pp. 76-80.

⁷⁵ GIUSEPPE CHIECCHI, *Narrativa, «amor de lohn», epistolografia in Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, pp. 175-195.

delle diverse fasi dell'amore, concentrandosi soprattutto sul momento iniziale della seduzione. Le carte scambiate tra gli innamorati erano un banco di prova importante per gli autori, che consentiva loro al tempo stesso di esibire le propria abilità, introdurre svolte nella trama e delineare le sfumature psicologiche legate ai diversi sentimenti coinvolti.⁷⁶ Con l'*Historia de duobus amantibus* (1444), prototipo della storia di seduzione per via epistolare,⁷⁷ Enea Silvio Piccolomini diede una sistemazione organica agli sparsi tentativi degli autori precedenti e consegnò alla storia della letteratura un archetipo capace di esercitare il proprio ascendente anche a secoli di distanza. L'intuizione del futuro papa Pio II fu quella di riunire in un'unica vicenda alcuni *topoi* della narrativa e della trattatistica erotica cortese, legandoli per mezzo di un massiccio ricorso agli inserti epistolari. La scelta del soggetto dipese, a detta dell'autore, dall'intento edificante dell'opera, che era quello di distogliere i giovani dai pericoli dell'amore passionale. Piccolomini spiegò di avere preferito alle materie antiche una storia moderna, realmente accaduta nella città di Siena, per rendere più facile l'identificazione dei lettori nelle vicende di Eurialo e Lucrezia e aumentare così l'efficacia del proprio messaggio.⁷⁸ Gli obiettivi di Piccolomini andavano però ben oltre l'educazione morale del pubblico, talvolta persino in direzione opposta. L'amore tragico di Eurialo e Lucrezia, «incredibile e meraviglioso», più che mettere in guardia sui rischi della passione, invitava i lettori a simpatizzare con i protagonisti e a imparare da loro come diventare perfetti amanti. La scelta di un soggetto contemporaneo può essere perciò interpretata anche come un modo per indicare l'effettiva utilità delle soluzioni proposte, conformi ai costumi del tempo e alla portata di persone reali. Attraverso l'esempio di Eurialo, Piccolomini forniva

⁷⁶ R. MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 51-58.

⁷⁷ L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, cit., p. 13.

⁷⁸ ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Storia di due amanti*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 13.

indicazioni pratiche, mostrando come superare gli ostacoli che verosimilmente avrebbe potuto incontrare un cavaliere di città: spiegava come recapitare una lettera, come reagire a un iniziale rifiuto, come respingere gli argomenti della prudenza e come dissuadere da reazioni eccessivamente eclatanti. Lucrezia era invece il modello di comportamento offerto alle donne, cui illustrava cosa fare nelle diverse situazioni che potrebbero presentarsi nel corso di una storia d'amore. Una parte considerevole dell'apprendistato era affidata alle lettere dei personaggi, il che faceva dell'*Historia*, come suggerito dall'autore, un trattato⁷⁹ travestito da racconto, al cui interno si nascondeva una specie di manuale di corrispondenza amorosa.

La novella di Eurialo e Lucrezia conobbe un enorme successo sia in Italia che all'estero: alla prima stampa del 1477⁸⁰ seguirono per tutto il Cinquecento una quarantina di edizioni dell'originale latino e innumerevoli volgarizzamenti.⁸¹ Diversi fattori concorsero a consolidare la fortuna dell'opera presso il pubblico, tra cui non ultimi l'identità dell'autore e l'argomento lascivamente patetico.⁸² Centrale nel catalizzare l'interesse dei lettori fu però la presenza, in funzione polivalente, delle lettere. Che fosse questa una delle attrattive del testo lo dimostra la scelta, presto imitata da stampe italiane e straniere, di aggiungere al titolo latino voluto dall'autore l'indicazione *Cum multis epistolis amatoriis*.⁸³ Evidentemente i librai sapevano che la precisazione avrebbe aumentato le loro vendite, al punto da spingere uno stampatore veneziano a intitolare *Epistole di due amanti* l'edizione 1521: la storia aveva finito per identificarsi con la sola corrispondenza tra i due

⁷⁹ Ivi, p. 12.

⁸⁰ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel*, cit., p. 39.

⁸¹ A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., p. 118.

⁸² MARIA LUISA DOGLIO, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna, Il Mulino 2000, p. 13.

⁸³ Ivi, pp. 17-18.

protagonisti.⁸⁴ Il fenomeno Piccolomini in Italia cominciò a scemare intorno agli anni Trenta del Seicento, mentre nel resto d'Europa, specialmente in Germania e Inghilterra, ristampe e nuove traduzioni continuarono a susseguirsi fino a tutto il Settecento.⁸⁵

Gli autori dei romanzi in prosa composti nel Cinquecento proseguirono lungo la scia lasciata da Piccolomini inserendo nelle loro opera quantità variabili di lettere. Charles Kany cita come esempi di narrativa semiepistolare italiana del XVI secolo il *Peregrino* di Iacopo Caviceo, scritto nel 1508 ma pubblicato nel 1533, e *La Pazzesca pazzia degli uomini e donne di corte innamorati ovvero il Cortigiano disperato* di Gabriele Pascoli dato alle stampe nel 1592,⁸⁶ testi in cui le lettere contribuiscono sia alla creazione della trama che alla rappresentazione dei sentimenti dei personaggi. La vera novità del Cinquecento fu quella di tentare per la prima volta di organizzare i libri di lettere secondo una logica narrativa, con risultati strutturalmente non dissimili da quelli del romanzo epistolare moderno. Precursori in questo campo furono gli spagnoli, che nel 1548 diedero alle stampe il *Processo de cartas de amores que entre dos amantes pasaron* di Juan de Segura (1548), ritenuto dagli studiosi il primo romanzo epistolare della storia della letteratura.⁸⁷ Gli italiani seguirono pochi anni dopo, pubblicando nel 1563 le *Lettere amoroze* di Alvise Pasqualigo, il cui titolo completo - *Delle Lettere amoroze libri due ne' quali leggendosi una istoria continuata d'uno amor fervente di molti anni tra due nobilissimi amanti, si contien ciò che può in questa materia a qualunque persona avvenire* - poneva l'accento sulla novità della

⁸⁴ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel*, cit., p. 40.

⁸⁵ M.L. DOGLIO, *L'arte delle lettere*, cit., p. 28 n. 8.

⁸⁶ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel*, cit., pp. 64-68.

⁸⁷ F. JOST, *L'evolution d'un genre*, cit., p. 120. Il *Processo de cartas* fu pubblicato in Italia nel 1553, a Venezia.

disposizione narrativa, inedita per un manuale di corrispondenza galante.⁸⁸ In realtà qualche precedente c'era stato: l'*Opera amorosa ovvero Rifugio d'amanti* di Giovanni Antonio Tagliente (1527), le *Lettere amorose* di Girolamo Parabosco (1545) e quelle di Madonna Celia (1562) sono tutte raccolte nelle quali è possibile riconoscere la presenza di brevi nuclei narrativi derivati dall'accostamento di due o più lettere.⁸⁹ Nonostante le somiglianze con opere più tarde, né Pasqualigo né Juan de Segura influenzarono direttamente la narrativa della loro epoca o quella di epoche successive.⁹⁰

Il terzo fattore che influenzò la formazione di una narrativa semiepistolare in Italia fu l'esempio delle letterature straniere. Gli storici hanno osservato che i primi vent'anni del Seicento furono caratterizzati da un atteggiamento ricettivo da parte dell'editoria locale nei confronti della produzione estera. Si pubblicava poco, ma si traduceva moltissimo, specialmente dal francese e dallo spagnolo.⁹¹ Dalla Francia arrivarono i romanzi del padre Camus, destinati a influenzare in particolar modo l'area ligure,⁹² ma anche l'*Astrea* di D'Urfé, l'*Argenide* di Barclay e la *Caritea* di Gomberville.⁹³ Il contributo spagnolo riguardò prevalentemente l'area della novella, nella versione rinnovata da Cervantes della *novela ejemplar*.⁹⁴ Gli scrittori italiani studiarono, adattarono, emularono.

Il diluvio di romanzi e novelle straniere piovuto in Italia nel corso degli anni Venti fu anche un diluvio di lettere e biglietti incastonati nei testi. Nell'*Astrea*, ad esempio, se ne contano ben 129, inserite con il duplice intento di movimentare la

⁸⁸ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel*, cit., pp. 73-75.

⁸⁹ R. MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 109-119.

⁹⁰ F. JOST, *L'evoluzione d'un genre*, cit., p. 120.

⁹¹ MARTINO CAPUCCI, *Introduzione a Romanzieri del Seicento*, Torino, UTET, 1974, p. 13; DONATELLA CAPALDI e G. RAGONE, *La novella barocca: un percorso europeo*, in *La novella barocca, con un repertorio bibliografico*, a cura di Lucinda Spera, Napoli, Liguori, 2001, pp. 205-209.

⁹² S.S. NIGRO, *La narrativa in prosa*, cit., p. 433.

⁹³ MARCO FANTUZZI, *Meccanismi narrativi nel romanzo barocco*, Padova, Editrice Antenore, 1975, pp. 14-15.

⁹⁴ D. CAPALDI e G. RAGONE, *La novella barocca*, cit., pp. 213-218.

storia con elementi patetici e svolte inattese,⁹⁵ e di insegnare i segreti dell'arte epistolare;⁹⁶ numerose anche le lettere contenute in romanzi più tardi come il *Grand Cyrus* (117) e la *Clélie* (121).⁹⁷ La chiave del successo di queste forme miste fu, come nell'*Historia* di Piccolomini, la capacità di istruire attraverso un piacevole intrattenimento. Scrive Kany:

In the first part of the XVIIth century, the letters served as models of epistolary gallantry in the furtherance of love suits. If one wished to pay a pretty compliment, to pen a reproach, to propose according to the best usage, the letters in the *Astrée* were excellent guides.⁹⁸

Con il passare del tempo l'impiego di lettere nel romanzo francese assunse proporzioni sempre maggiori, diventando qualitativamente sempre più raffinato e capace di fondere con maggiore armonia i brani epistolari nel contesto narrativo.⁹⁹

L'interesse seicentesco verso le forme miste di lettere e racconto spinse imitatori e traduttori italiani a rivolgere la propria attenzione verso l'opera di autori non solo francesi ma anche spagnoli, come i contemporanei Tirso da Molina e Castillo Solórzano¹⁰⁰ o altri vissuti nei secoli passati. Il quattrocentesco *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* fu rielaborato da Girolamo Brusoni e stampato nel 1654 col titolo di *L'Amante maltrattato*, mentre la traduzione di Lelio Manfredi della *Carcel de amor* di Diego de San Pedro conobbe una ristampa nel 1621.

Benché cresciuto all'ombra di esperienze straniere, l'intreccio tra epistolografia e narrativa nell'Italia del Seicento non può essere considerato un semplice fenomeno di importazione, trattandosi da una parte della rielaborazione

⁹⁵ L. VERSINI, *Laclos et la tradition*, cit., p. 246.

⁹⁶ L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, cit., p. 23.

⁹⁷ H. COULET, *Le style imitatif*, cit., p. 3.

⁹⁸ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel*, cit., p. 84.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 84-91.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 91.

di tradizioni autoctone e dall'altra di un'emulazione attiva di formule provenienti da altri Paesi. Adottando l'ottica della convergenza al posto di quella della dipendenza,¹⁰¹ giustificata dall'autonomia della nostra cultura e dal suo rapporto di parità con quelle straniere, lo sviluppo di una narrativa semiepistolare può essere interpretato come partecipazione dell'Italia a un movimento paneuropeo di esplorazione delle potenzialità retoriche della lettera,¹⁰² avvenuto principalmente in ambito letterario, ma aperto anche ad altre forme di espressione artistica.¹⁰³

3) Una visione d'insieme

Ciò che rende speciale la presenza di lettere nei testi narrativi del Seicento è in primo luogo la dimensione, sia in termini di quantità complessiva dei brani inseriti che di ampiezza della loro distribuzione. Per rendersene conto è sufficiente aprire un romanzo qualsiasi uscito dai torchi tra il 1625 e il 1680 e sfogliarne le pagine: sarà difficile non imbattersi prima o poi in almeno una lettera. Talvolta l'inserimento risulta indispensabile, mentre in altre appare invece più forzato, quasi che l'autore avesse sentito l'obbligo di introdurre delle lettere solo per rispettare un *topos* di genere. Ed è probabilmente così che la commistione con l'epistolografia veniva percepita, come qualcosa di necessario a soddisfare le aspettative dei lettori, senza il quale il romanzo sarebbe apparso incompleto.

Anche per questa regola esistono tuttavia delle eccezioni. Guardando per esempio a particolari sottogeneri narrativi, come quello del romanzo religioso o

¹⁰¹ ALBERTO ASOR ROSA, *La narrativa italiana del Seicento*, in *La narrativa italiana dalle Origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1997, p. 144.

¹⁰² C. GUILLÉN, *Notes toward the Study*, cit., p. 91.

¹⁰³ Un esempio interessante di sperimentazione delle proprietà narrative della lettera in area figurativa fu quello tentato dalla pittura olandese. I quadri di genere fiamminghi testimoniano infatti un ricorso alla lettera da parte dei loro autori non dissimile da quello compiuto dai coevi scrittori spagnoli, francesi, italiani e inglesi nelle loro opere. Il *medium* era diverso, ma l'ambito della ricerca rimaneva lo stesso: evocare brevemente una storia, celebrare un rito sociale e, soprattutto, rappresentare emozioni. La raffigurazione della comunicazione epistolare diffusa tra gli olandesi può essere letta come un altro interessante fenomeno di convergenza. Sull'argomento si veda il saggio di PETER C. SUTTON, *Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, London, Frances Lincoln, 2008.

quello del romanzo storico, si nota una minore incidenza di testi epistolari rispetto ai sottogeneri eroico galante o del racconto a chiave. Nessuna norma impedisce, in linea teorica, di vivacizzare il racconto della vita di un santo attraverso l'uso di lettere: l'*Adelaide* «panegirica storia» di Giovanni Andrea Alberti, per esempio, contiene tredici brani epistolari, laddove estesissima è la corrispondenza, allusa o riportata integralmente, tra i protagonisti del *Cappuccino scozzese* di Giovanni Battista Rinuccini. Non vi sono però lettere nella maggior parte dei romanzi religiosi con soggetto biblico, come il *Mosè* di Bonifacio Agliardi o l'*Abramo* di Giacomo Certani, né in alcuni di quelli ambientati in tempi recenti, come *Le germane Trevisi* di Giovan Battista Bertanni. Anche l'inquieto Ferrante Pallavicino, abitualmente generoso nel caricare di lettere i suoi racconti, si astiene nei primi romanzi devoti dall'esibire il suo talento di segretario, tranne abbondare poi nella *Bersabee*, che però, pur traendo il soggetto dall'Antico Testamento, è per molti versi un romanzo religioso anomalo.¹⁰⁴ La narrativa d'argomento sacro sembra insomma refrattaria alla commistione con l'epistolografia.

Per spiegare tale tendenza potrebbero intervenire diverse ipotesi. Nel caso dei racconti dedicati ai protagonisti della *Genesi* (come *L'Eva* di Federico Malipiero o i vari *Adamo* di Giovan Francesco Loredano e Francesco Pona) è facile immaginare che ragioni di verosimiglianza abbiano sconsigliato gli autori, benché dotati di estro e talvolta di impudenza, dal concedersi *divertissements* epistolari. Per gli altri si può pensare a un certo timore reverenziale nei confronti del dettato biblico, dovuto non soltanto a scrupoli spirituali ma anche a concretissime paure di incappare nelle maglie della censura ecclesiastica. L'invenzione di lettere poteva forse rientrare nella categoria delle amplificazioni retoriche concesse, per

¹⁰⁴ All'uso delle lettere nella *Bersabee* di Pallavicino sarà dedicato un paragrafo più avanti, nel Capitolo 5.

esempio, anche ai predicatori,¹⁰⁵ ma nel dubbio era meglio astenersi dall'introdurre particolari significativi non menzionati nel testo sacro. Altro motivo potrebbe risiedere nella connotazione mondana della lettera, nel suo essere concepita come un elemento del costume attuale. Non sembra un caso, infatti, che i romanzi d'intonazione parenetica ambientati nella realtà contemporanea, come la *Marchesa d'Hunsleii* di Antonio Lupis, la *Rosalinda* di Bernardo Morando o il già citato *Cappuccino scozzese*, siano meno restii a servirsi delle lettere.¹⁰⁶

Come mezzana d'innamorati o complice di intrighi politici, la lettera si adatta invece benissimo all'ambiente secolare. La bella scrittura, annoverata da Baldassar Castiglione¹⁰⁷ tra gli attributi indispensabili del cortigiano raffinato, completava l'evocazione del mondo delle corti attuata nella maggior parte dei romanzi barocchi italiani,¹⁰⁸ ricreando da sola un'atmosfera raffinata e aristocratica.

Da gusti personali degli autori e da esigenze di varietà dipendeva la scelta di riportare i testi epistolari in forma diretta oppure indiretta. La prima era senza dubbio quella più diffusa, ma non mancano esempi di parafrasi dovute al narratore. Francesco Miloni, autore del *Regno d'Erode l'Ascalonita*, romanzo storico del tardo Seicento, si serve spesso della forma indiretta per amor di varietà, ma pochi estratti della sua opera bastano a dimostrare la scarsa resa stilistica di tale strategia. Tra le tante tirannie compiute da Erode ai danni del suo popolo, il romanzo descrive quella perpetrata contro il giovane Aristobolo, cui il monarca vuole impedire l'accesso alla carica sacerdotale che gli spetta per diritto

¹⁰⁵ M. CAPUCCI, *Il romanzo a Bologna*, in "La più stupenda e gloriosa macchina". *Il romanzo italiano del sec. XVII*, a cura di Marco Santoro, Napoli, Società editrice napoletana, 1981, p. 20.

¹⁰⁶ Si potrebbe inoltre discutere su quanto sia lecito attribuire l'etichetta di romanzo a tutti i testi religiosi menzionati: alcuni sembrerebbero rientrare piuttosto nelle categorie del panegirico e dell'agiografia. L'impresa esula però dagli obiettivi del presente studio.

¹⁰⁷ BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortigiano*, Milano, Mondadori, 2002, p. 57.

¹⁰⁸ A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzieri*, cit., pp. 114-116.

ereditario. Alessandra, madre di Aristobolo, si rivolge allora alla regina Cleopatra, che approfitta dell'occasione per vendicarsi di Erode. Ricevuta la supplica di Alessandra, Cleopatra scrive subito ad Antonio, dicendogli

Ch'Erode per tirannica inclinazione di tener abbattuto il giovane Aristobolo avevalo rigettato dalla richiesta giustissima del pontificato. Che mancherebbe egli molto all'onore ed alla giustizia della romana sovranità, se permetteva ad un re tributario l'oppressione dell'ereditarie ragioni dell'unico successore della nobilissima famiglia degli Assamonei. Che verrebbe ascritto a sua grave colpa, s'Erode avesse introdotta in Palestina la tirannide in vece del regno dal suo favore ottenutogli; onde i suoi nemici trarrebbero argomento di malignarlo appresso il senato, ed aggiugnea la reina a questi motivi il sommo compatimento ch'ella sentiva dell'addolorata madre d'Aristobolo ricorsa alla sua intercessione, e pregava Antonio istantissimamente a consolarne le sue dimande.¹⁰⁹

L'anafora della congiunzione 'che' è un tratto tipico della forma indiretta, insieme con la ripetizione dei verbi all'infinito, di cui traggio dallo stesso romanzo un brevissimo saggio.

Imperoché solamente poco anzi che Antipatro vi¹¹⁰ ritornasse, furono rattenuti alcuni servi della madre con lettere, nelle quali ella gli scriveva. *Essere palese al re l'ordine di tutto della congiura. Doversi astenere onninamente dal ritorno. Restar per unico suo confugio il favor di Cesare.*¹¹¹

Annullando l'elaborazione stilistica della forma epistolare, e con essa i suoi effetti letterari, la parafrasi è generalmente impiegata dagli autori solamente come alternativa su cui ripiegare qualora il numero delle lettere cominci a diventare preponderante e la voce del narratore rischi di venirne eclissata. Di solito si cerca però di evitarla, anche nei casi in cui la verosimiglianza suggerirebbe un'esposizione indiretta: una lettera assente può essere sempre ripetuta a memoria,

¹⁰⁹ FRANCESCO MILONI, *Il regno d'Erode l'Ascalonita e 'l Grande*, Roma, Nicolò Angelo Tinassi, 1680, p. 159. Il corsivo è nell'originale.

¹¹⁰ in Giudea. Antipatro è accusato di aver tentato di avvelenare il padre Erode.

¹¹¹ F. MILONI, *Il regno d'Erode l'Ascalonita*, cit., p. 499.

parola per parola, o spuntare provvidenzialmente da un giustacuore, come dalla federa di un cuscino.

Francesco Miloni, o il suo editore, si preoccuparono di segnalare il passaggio alla forma epistolare, anche parafrasata, attraverso il ricorso al carattere corsivo, ma non tutti i romanzi presentano accorgimenti simili. L'edizione Sarzina 1642 dell'*Assarilda* di Antonio Santacroce,¹¹² la stampa 1635 dell'*Ormondo* di Francesco Pona¹¹³ e il volume dell'*Historia del Cavalier Perduto* di Pace Pasini¹¹⁴ sono tutti esempi di romanzi nei quali le lettere, nonostante il formato diretto, compongono graficamente un tutt'uno con il testo. Al pari di ciò che comunemente avveniva per i discorsi diretti e i dialoghi, nessun cambio di carattere, nessuna virgoletta o rientranza aiutavano a individuare immediatamente la presenza del brano epistolare.

La mancanza di stacchi tipografici era però eccezionale. Il modello editoriale più diffuso per la lettera incastonata nel testo prevedeva invece l'impiego di diversi sistemi utili a evidenziare la specificità dello scritto rispetto alla voce del narratore. Era abbastanza comune, in primo luogo, lasciare uno spazio vuoto sia all'inizio che alla fine dell'inserito e optare per un carattere diverso rispetto a quello di base, il tondo al posto del corsivo o viceversa. Anche l'intestazione e la firma potevano figurare come elementi separati, caratterizzati da una giustificazione non allineata al corpo della lettera. Tutto concorreva a ricreare sulla pagina a stampa l'impaginatura tipica di una missiva, come per segnalare il maggior valore letterario del discorso scritto rispetto a quello orale e per ricordare l'esistenza di regole grafiche legate alla scrittura epistolare.

¹¹² ANTONIO SANTACROCE, *L'Assarilda*, Venezia, Taddeo Pavoni erede Sarzina, 1642.

¹¹³ FRANCESCO PONA, *L'Ormondo*, Padova, Presso Paolo Frambotto, 1635.

¹¹⁴ PACE PASINI, *Historia del Cavalier Perduto*, Venezia, Valvasense, 1644.

A livello grafico l'effetto era quello di un risalto speciale della lettera all'interno del romanzo. L'inserto epistolare acquisiva anche visivamente un carattere separato, autonomo, conforme alla sua natura letterariamente preziosa. Alcuni autori introducevano una rubrica 'lettera' all'inizio dei brani epistolari, come nell'edizione Da Ponte 1649 del *Demetrio* di Luca Assarino,¹¹⁵ altri segnalavano la presenza delle lettere negli indici, mescolandole tra le altre cose notevoli (come Francesco Miloni nell'*Erode*) o dedicando loro una tavola specifica (come Bernardo Morando nella *Rosalinda*). La decisione di riportare sulla pagina tutti gli elementi della lettera spettava ai singoli scrittori, ma raramente qualcuno rinunciava alle formule di saluto, così importanti nella prassi secentesca. Il grado di formalità dipendeva dal sottogenere epistolare impiegato, variando da molto alto nelle corrispondenze ufficiali a relativamente basso in quelle tra familiari e innamorati.

Le intestazioni e le formule di congedo impiegate da Gabriele Marziano nel *Floridoro, ovvero Historia del Conte di Racalmuto*, danno prova di una grande attenzione verso le indicazioni della trattatistica segretariale e verso le sfumature gerarchiche espresse dall'uso di parole e aggettivi. I protagonisti appartengono tutti all'aristocrazia siciliana e il loro modo di rivolgersi gli uni agli altri rappresenta un interessante campionario di come il cerimoniale prevedeva che si dovesse scrivere a diversi gradi di parenti nobili. Otone Moncada, cugino di Alfonzo padre di Floridoro, chiama il destinatario «Prencipe cugino e fratello» e si firma col nome e con il titolo di Duca di Montalto.¹¹⁶ Alfonzo risponde al «Duce e fratello carissimo» congedandosi con un ossequioso «di Vostra

¹¹⁵ L. ASSARINO, *Il Demetrio*, Treviso, Appresso Simon da Ponte, 1649.

¹¹⁶ GABRIELE MARZIANO, *Il Floridoro o vero Historia del Conte di Racalmuto*, s.l., Giovan Völker 1703, pp. 11-12.

Eccellenza umilissimo servitore e cugino, il Principe di Racalmuto».¹¹⁷ Anche tra padre e figlio l'etichetta imponeva il rispetto delle distanze gerarchiche. Floridoro, scrivendo al genitore, chiude il dispaccio per il «Prencipe, padre e riverito signore» firmandosi «di Vostra Eccellenza devotissimo e obbligatissimo servidore e figlio Floridoro del Carretto».¹¹⁸ Il gusto documentaristico di Marziano potrebbe dipendere dalla collocazione delle vicende in un contesto storico ben definito, descritto con ricchezza di particolari, come quello del viceregno di Don Giovanni d'Austria.¹¹⁹

Quando l'ambientazione è meno realistica le formule di saluto e di congedo tendono a essere più fantasiose. Per evocare l'atmosfera delle grandi corti gli autori possono ricorrere alle formule comuni nell'epistolografia latina, cadute in disuso ma efficaci per comunicare l'idea di una grande dignità. Accade nell'*Almerinda* di Luca Assarino, quando scrivendo al padre del principe Astiage, Argimone esordisce con un sontuoso e severo «Argimone Isauro a Poliperconte Re di Partia salute»,¹²⁰ perfetto calco del latino. In occasioni più drammatiche Assarino modifica le solenni espressioni latineggianti con trovate che ne aumentano l'impatto emotivo. Berecinzia, convinta di essere stata tradita da Ormusmano, scrive al re carcerato una lettera avviata da un violento «Berecinzia Isauro al Re de' traditori Ormusmano» e chiusa da un irrituale ma espressivo «Vivi intanto infelice».¹²¹

¹¹⁷ *Ivi*, p. 13.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 100-101.

¹¹⁹ L'ambientazione della vicenda, la menzione di casati e personaggi realmente esistiti e il racconto di una rivolta dei palermitani contro il governo spagnolo permettono di riconoscere nella storia di Floridoro una libera ricostruzione della tragica sorte di Don Giovanni del Carretto, conte di Racalmuto, unico a essere giustiziato in seguito alla congiura dei nobili avvenuta a Palermo tra il 1649 e il 1650. Cfr. GIOVANNI E. DI-BLASI, *Storia del Regno di Sicilia* [1847], III, Catania, Edizioni Dafni, 1983, pp. 182-184.

¹²⁰ L. ASSARINO, *L'Almerinda*, Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1640, p. 87.

¹²¹ *Ivi*, pp. 111-112.

Ma le soluzioni più colorite sono senza dubbio quelle rintracciabili nelle lettere d'amore. Un'intestazione originale può contribuire in maniera significativa a determinare immediatamente il tono di un messaggio, appassionato («Al mio bellissimo Nume»)¹²² o risentito («Principe ingrato»)¹²³. Di intestazioni curiose abbonda in particolare *La Gismonda* di Giovan Maria Muti, secondo modalità tali da assecondare le svolte del complicato intreccio. Il romanzo, pubblicato nel tardo Seicento (1687), racconta le avventure dell'impudica Gismonda e del suo amante Arimeno, ambientate in uno scenario contemporaneo esteso a diversi Paesi dell'Europa. Arimeno è imprigionato nelle carceri di Liegi con l'accusa di aver avvelenato il marito di Gismonda, crimine per cui è prevista la condanna a morte. Gismonda tenta di tutto pur di farlo uscire e riesce ad avvicinarlo recapitandogli un biglietto. Per evitare di essere riconosciuta e avere accesso alle carceri, Gismonda si presenta ad Arimeno nelle vesti di ortolana e gli consegna una lettera firmata «Ombra d'amore»,¹²⁴ pseudonimo con cui la donna allude al proprio essersi celata per incontrare l'amante. Dal momento che il messaggio contiene la promessa di sottrarre l'uomo alla pena capitale, nella risposta Arimeno si firma con un «Chi per voi vive».¹²⁵ Le sottoscrizioni delle lettere successive mostrano la stessa tendenza al gioco allusivo nella ricerca di pseudonimi coerenti con i diversi sviluppi della vicenda: «Chi [...] per voi vive in catena», «Chi fugge», «Chi [...] vi parla tra l'ombra», «Moribondo Arimeno», etc.¹²⁶

Altri esempi interessanti di formule di saluto sono quelli esibiti dalle lettere contenute nella *Fuggitiva* di Girolamo Brusoni, in cui, come nella *Gismonda*, la necessità di nascondersi dietro a uno pseudonimo spinge i personaggi a scelte

¹²² CARLO TORRE, *La Regina sfortunata*, Venezia, Sarzina, 1640, p. 161.

¹²³ *Ivi*, p. 85.

¹²⁴ GIOVAN MARIA MUTI, *La Gismonda*, Venezia, Domenico Lovisa, 1715, p. 360.

¹²⁵ *Ivi*, p. 364.

¹²⁶ *Ivi*, rispettivamente p. 369, p. 373, p. 385, p. 407.

decisamente ingegnose. Il romanzo, ispirato a una serie di licenziosi fatti di cronaca che avevano avuto per protagonista Pellegrina Cappello, figlia di Bianca Cappello,¹²⁷ non mirava a una ricostruzione obiettiva dell'aneddoto ma a una sua rielaborazione arricchita da saporite invenzioni romanzesche. L'*amplificatio* è ottenuta grazie all'inserimento di episodi di contorno come quello della corrispondenza amorosa scambiata tra Fuggitiva e il suo amante Filimero, costretti a separarsi il giorno in cui la donna lascia l'Elide per seguire il marito Alcandro a Tenaro. Le lettere inventate da Brusoni per il romanzo sono classici esercizi di stile intorno a varie sfumature del sentimento amoroso, in cui i personaggi si firmano con strani nomignoli al posto dei nomi reali: Alba Tenebrosa lei, Cavaliere della Notte lui. Il narratore spiega che:

Chiamavasi Alba la principessa da un vezzo di Filimero, il quale scherzando la nominò alba del suo giorno amoroso; e nominava Filimero il Cavalier della Notte perch'egli, da quel giorno che vincitor della giostra non volle scoprirsi, così da lei scherzevolmente chiamato, mai volle esser conosciuto per altro nome.¹²⁸

L'idea dei soprannomi potrebbe essere una delle tante trovate autoreferenziali generosamente disseminate da Brusoni nei propri libri: Francesco Piero Franchi ha riconosciuto infatti nel nomignolo «Cavaliere della notte» un'allusione al *Don Diego de Noche* di Salas de Barbadillo da cui, proprio in quello stesso periodo, lo scrittore avrebbe tratto la novella *Gli Inganni della chitarra* pubblicata tra gli *Aborti dell'occasione*.¹²⁹ Scopi promozionali a parte, all'interno della *Fuggitiva* l'uso dei soprannomi non rimane privo di conseguenze: oltre a prestarsi alla

¹²⁷ ADOLFO ALBERTAZZI, *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1891, pp. 285-287.

¹²⁸ GIROLAMO BRUSONI, *La Fuggitiva*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1640, p. 59.

¹²⁹ FRANCESCO PIERO FRANCHI, "La chitarra spagnuola": storia di un plagio, in «Studi secenteschi» vol. XXX 1989, pp. 169-174.

creazione di ingegnosi giochi metaforici,¹³⁰ i nomignoli utilizzati dai protagonisti finiscono per avere delle serie ricadute sullo svolgimento della trama. La relazione tra gli amanti comincia infatti a precipitare il giorno in cui Stesicoro, figlio maggiore di Fuggitiva, trova casualmente una delle loro lettere. Il messaggio, brevissimo, recita:

Signora,
sarò giovedì dopo il desinare nella vicina villa del Signor di Sibota. Se l'Alba non isdegnerà di sorgere anche di sera per felicitare la mia Notte, si troverà ben ricevuta fra l'ombre di quelle selve.

Il Cavalier della Notte.¹³¹

La lettera naturalmente intriga il ragazzo, affascinato dal mistero di quelle parole, ma è proprio l'eccentrica sottoscrizione del biglietto a convincerlo finalmente a indagare, con la speranza di prendere parte a qualche eccitante avventura.

La novità di quell'Alba e di quel Cavalier Notturmo gli accendeva il desiderio di qualche bel caso, parutogli, avvezzo a legger romanzi, che nomi tali portassero con esso loro la conseguenza di qualche avventura. Onde rimirata attentamente la lettera e veduti i caratteri ancora freschi, benché non ci fosse il tempo dell'inviamento, poiché il giorno a venire dovea essere un giovedì immaginò di tentare se la fortuna gli apportasse la veduta di qualche meraviglia.¹³²

La curiosità risvegliata dai soprannomi di Filimero e Fuggitiva spinge Stesicoro a intervenire nella vicenda e a complicare così ulteriormente l'intreccio.

Tra le osservazioni del giovane intorno alla lettera dell'ignoto cavaliere vi è quella dell'assenza della data, omissione che non avrebbe dovuto colpire un assiduo lettore di romanzi come Stesicoro. E' raro infatti che un narratore del Seicento si preoccupi di indicare negli inserti epistolari i dovuti riferimenti al giorno e al luogo dell'invio, neppure in una forma tale da non permettere di

¹³⁰ G. BRUSONI, *La Fuggitiva*, cit., pp. 81-82.

¹³¹ *Ivi*, pp. 113-114.

¹³² *Ivi*, p. 114.

risalire a un contesto reale, come potrebbero essere una data parziale o un luogo fittizio. La collocazione delle lettere in un momento determinato della storia fu una conquista della narrativa epistolare più matura che, dopo varie comparse isolate, riuscì ad affermarsi nella letteratura inglese e francese del Settecento. Molti celebri romanzi del XVIII secolo, come le *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** di Crébillon,¹³³ o la *Pamela* di Richardson, o la *Nouvelle Héloïse* di Jean Jacques Rousseau¹³⁴ non permettono di situare gli epistolari che li compongono in un contesto cronologico preciso. Solo a partire dalla *Clarissa Harlowe* l'uso di disporre le lettere nel tempo attraverso l'indicazione di date cominciò a estendersi fino a diventare, negli autori più abili, un elemento indispensabile per l'organizzazione del materiale narrativo. Da questo punto di vista le *Liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos rappresentano senza dubbio l'applicazione più squisita della successione secondo un preciso ordine temporale dei brani epistolari, divenuta in seguito un'esigenza irrinunciabile per i narratori. Ma le potenzialità drammatiche della scansione temporale delle lettere non era stata prima di allora motivo d'interesse da parte degli scrittori, per cui le date, quando presenti, non avevano altro scopo che dotare il testo di un'aura di autenticità.¹³⁵

A differenza di quanto accade nella narrativa settecentesca, in cui le lettere sono incluse per aumentare l'illusione di verosimiglianza del racconto,¹³⁶ in quella italiana del Seicento le lettere sono prevalentemente concepite come macchine retoriche prive di valore documentario e dunque prive di connotazioni cronologiche, secondo una tendenza comune a tutte le manifestazioni editoriali

¹³³ VIVIENNE MYLNE, *The Eighteenth-Century French Novel. Techniques of Illusion*, Manchester, Manchester University Press, 1965, p. 161.

¹³⁴ L. VERSINI, *Laclos et la tradition*, cit., p. 289.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 289-290.

¹³⁶ V. MYLNE, *The Eighteenth-Century French Novel*, cit., pp. 144-146.

dell'epistolografia (persino le lettere pubblicate negli epistolari d'autore di solito non riportavano la data).¹³⁷ E' in via del tutto eccezionale che Bernardo Morando indica il luogo e il giorno in cui sono state spedite le lettere scambiate tra Edemondo e Sinibaldo nella *Rosalinda*. La missiva del giovane al padre della protagonista è datata «dal campo sotto Reding il dì 18 d'aprile 1643»,¹³⁸ mentre la risposta parte «di Londra a' 22 aprile 1643».¹³⁹ Tanta insolita precisione deriva dalla scelta dell'autore di ambientare il romanzo in un contesto storico ben determinato e di far sì che le traversie private dei personaggi siano in parte causate dai grandi eventi politici e sociali dell'epoca. Le date poste sulle lettere contribuiscono a consolidare l'intersezione tra storia e romanzo e a rafforzare il rapporto di causa ed effetto tra le vicende dei singoli e quelle delle nazioni, secondo un uso della lettera affatto isolato nella narrativa italiana del Seicento.¹⁴⁰

¹³⁷ A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., p. 131.

¹³⁸ B. MORANDO, *La Rosalinda*, cit., p. 36.

¹³⁹ *Ivi*, p. 40.

¹⁴⁰ Altrettanto eccezionali sono le lettere datate con giorno e luogo riportate nell'*Eroina veneta*, ovvero *la Vita di Elena Lucrezia Cornara Piscopia*, Venezia, Curti, 1689 di ANTONIO LUPIS (pp. 45 e 50) e nell'*Eroina intrepida*, cit., di F.F. FRUGONI (t. IV, pp. 392-395). Non si tratta in questi casi di lettere inventate ma di documenti reali introdotti dagli autori a completamento dei loro racconti, piuttosto biografie romanzate che romanzi veri e propri.

Capitolo 2: La lettera nella macchina del racconto

Nell'ambito di un racconto la più semplice funzione delle lettere è quella di contribuire allo sviluppo della trama, modificando l'universo dei personaggi. Un primo tipo di peripezia legato alla comunicazione epistolare è quello generato dalle azioni e dai sentimenti implicati nella stesura, spedizione e ricezione di una lettera; il secondo, che si affianca e non si sovrappone al primo, è quello dovuto agli effetti pragmatici della lettera come veicolo di un messaggio. Ogni volta che un personaggio riceve un biglietto possono nascere in lui pensieri ed emozioni nuove, la volontà di agire oppure di scrivere a propria volta, tutti elementi utili alla creazione di un racconto. Introdurre scene di scambio epistolare è anche un modo per rendere i personaggi responsabili delle vicende, ponendo all'origine degli eventi non un elemento fortuito ma il desiderio che anima il soggetto di agire sull'altro.¹⁴¹

¹⁴¹ F. CALAS, *Le roman épistolaire*, cit., p. 16.

Una delle finalità più comuni dei testi epistolari inseriti nei romanzi e nelle novelle del Seicento è quella di rendere noto al lettore il contenuto di una o più lettere da cui dipende una sequenza della storia. Si tratta di un mezzo del tutto accidentale, dal momento che, a parte casi eccezionali, non è necessario accedere alla forma esatta del messaggio per comprendere ciò che accade, obiettivo che può essere raggiunto anche da un riassunto del narratore. Sempre che l'effettivo contenuto della missiva abbia qualche rapporto con gli eventi narrati, bastando il potenziale di senso implicito nell'oggetto lettera a mettere in moto un racconto, come dimostra egregiamente la *Lettera rubata* di Edgar Allan Poe. Dal punto di vista della costruzione della trama la lettera testo è dunque subordinata alla lettera come motivo, fonte primaria della peripezia. Potrebbe perciò sembrare ridondante, in questa sede, soffermarsi sull'analisi del tema epistolare come motore dell'intreccio, se la sua fortuna seicentesca non avesse con tanta frequenza promosso l'introduzione nei racconti di testi epistolari. E se pur così non fosse stato, l'impiego della lettera come meccanismo diegetico avrebbe meritato ugualmente attenzione in quanto strumento utile a completare la rappresentazione nel romanzo della comunicazione scritta, di cui le lettere come testo sono la più vistosa, ma non unica, manifestazione possibile.

1) Un catalogo di snodi narrativi

L'equivoco è il grande protagonista della narrativa barocca,¹⁴² e la lettera la sua più fida alleata: i labirinti di illusioni entro cui tendono a perdersi eroi ed eroine hanno spesso pareti di carta, e basta di solito un filo di inchiostro a far trovare loro l'uscita. Anche uno dei massimi teorici del Seicento, Emanuele Tesauro, riconosceva nella «metafora terza d'equivoco», intesa come sostituzione

¹⁴² BRUNO PORCELLI, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di "dispositio" barocca*, in «Studi secenteschi», 26, 1985, pp. 123-124.

di una cosa per l'altra, il più valido sostegno all'invenzione della favola. Promette il *Cannocchiale aristotelico* che

da questo genere [di metafora] (cosa degna di risapersi) vedrai tu nascere i più bei gruppi tragici o comici che abbian trovato o trovare possano i poeti o romanzieri. Peroché tutti avran per fondamento uno equivoco o di una persona per un'altra, o di un'azione o tempo o luogo o d'altra circostanza per altra. Et da questo equivoco fondamentale nascono in conseguenza molt'altri equivochi episodici, avviluppamenti e peripezie maravigliose e strane che tolgono la fede al vero o la danno al falso; e finalmente le inaspettate piacevoli agnizioni quando l'equivoco si chiarisce, il nodo si disnoda.¹⁴³

Al precetto segue l'esempio della «morte non vera», declinato in tutte le possibili varianti per dimostrare la versatilità della tecnica. E per aumentare l'impressione di abbondanza, Tesauro ha cura di ricordare, prima di concludere il capitolo, l'esistenza di tante altre possibili fonti di nodo equivoco, tra cui quella della «lettera o finta o non ricapitata in tempo e luogo e ad un per un altro».¹⁴⁴ Al catalogo non poteva certo mancare uno degli stratagemmi più noti agli scrittori e ai lettori dell'epoca per creare scompiglio in una storia.

Nonostante lo scambio di lettere possa dare origine a una grande varietà di incidenti, gli scrittori del Seicento tendevano a servirsi di un numero ristretto di varianti, talvolta in combinazione tra loro. Per comprendere in che modo la scrittura epistolare potesse favorire la nascita di peripezie può essere utile prima di tutto elencarle e organizzarle secondo un principio logico, che ho individuato nell'allontanamento dal modello di comunicazione di base. Per comunicazione epistolare di base intendo quella che prevede come unici soggetti un preciso mittente e un preciso destinatario, generalmente indicati dal testo stesso, e che la trasmissione del messaggio avvenga in tempi ragionevoli. Nel modello di base la scrittura funziona come un surrogato della voce, abbastanza efficace da permettere la trasmissione del messaggio, ma non tanto da assicurare sempre la riuscita della

¹⁴³ EMANUELE TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Venezia, Paolo Baglioni, 1663, p. 360.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 363.

comunicazione. L'allontanamento dal modello può perciò configurarsi in maniera problematica, come fallimento dell'ufficio idealmente riservato alla lettera, ma può anche presentare un volto positivo, quando consiste invece nel volontario impiego del mezzo epistolare per scopi diversi da quello che aveva animato in principio i corrispondenti.

Entrambi i casi, per quanto diversi, sono accomunati da un equivoco, ossia dalla sostituzione di uno degli elementi previsti dal modello di base, e contribuiscono alla complicazione della trama.

Nella seguente tabella ho riportato i modelli di comunicazione emersi dall'esame del campione, distinti per l'elemento coinvolto nell'allontanamento dal modello di base e disposti seguendo l'ordine in cui gli elementi della catena comunicativa si trovano gli uni rispetto agli altri:

1) MODELLO DI BASE	a. la lettera contiene informazioni veritiere	Comunicazione ottimale
	b. la lettera contiene informazioni ingannevoli	Equivoci
2) VARIANTI	a. MITTENTE: chi scrive non è il mittente previsto	
	b. MEDIUM: la lettera non arriva in tempo	
	c. DESTINATARIO: chi legge non è il destinatario previsto	

La prima distinzione è quella tra il modello di base e le sue varianti. La narrativa barocca non vive di soli equivoci, e anche una lettera giunta regolarmente a destinazione può contribuire allo sviluppo di una storia, modificando il comportamento dei personaggi. Nel caso **1a** il messaggio inviato dal mittente raggiunge l'interlocutore senza distorsioni di alcun tipo, né prolungamenti né deviazioni, trasmettendo al destinatario informazioni corrette e permettendogli di reagire in armonia con i fatti. Se il contenuto della lettera è

veritiero non si verificano malintesi e la comunicazione può essere definita come ottimale.

Tutti i restanti percorsi sono caratterizzati dalla sostituzione di un elemento del modello 1a, ovvero da un equivoco. La prima sostituzione è quella di informazioni false al posto di informazioni vere, tipica del modello **1b**, per cui il destinatario è portato a pensare e agire in maniera conforme a una visione fallace del mondo. Il modello 1b non rientra nella categoria delle varianti perché l'equivoco che lo distingue è indipendente dal processo comunicativo, identico nei fatti a quello di 1a.

La stessa cosa non si può dire invece per i modelli elencati nella categoria 2, i cui effetti sono determinati non solo dal contenuto del messaggio, ma anche dalla sua trasmissione. Quando la sostituzione riguarda il mittente (**2a**) il destinatario pensa di comunicare con una persona, mentre il suo vero corrispondente è un altro, vuoi perché qualcuno ha falsificato la firma, o perché il testo è stato cambiato, o perché è stato composto sotto dettatura. Nella variante **2b** sopraggiunge un problema a livello di canale che non riguarda i corrispondenti, mentre in quella **2c**, la più duttile e diffusa nella narrativa barocca, la persona che legge il testo non è, o non è solo, il destinatario.

Le varianti 2a, 2b e 2c possono riguardare tanto lettere veritiere quanto lettere mendaci, essere cioè una deviazione dal tipo 1a del modello di base o dal tipo 1b, generando così doppi e tripli errori, e possono combinarsi tra loro – come quando una lettera ingannevole è intercettata da qualcuno che risponde sotto falso nome – fino a creare intrecci sempre più complicati. Le possibilità sono potenzialmente infinite e concretamente molto numerose, ma per semplicità di esposizione mi limiterò a descrivere e catalogare soluzioni elementari e a segnalare solo le combinazioni più frequenti nella narrativa presa in esame.

2) Il modello di base (1a)

Le lettere che seguono un percorso ottimale compaiono nei romanzi come canale, alternativo alla voce, di informazioni o di domande che modificano una situazione precedente, generando cambiamenti a partire dai personaggi che le ricevono. La lettura della missiva può spingere il destinatario all'azione, trasformare i suoi sentimenti, oppure metterlo a conoscenza di fatti a lui ignoti, gettando le basi per la creazione o lo scioglimento di nodi della trama. Poiché, come si è detto, l'andamento degli eventi è influenzato in questo caso unicamente dal contenuto del messaggio, il ricorso alla lettera piuttosto che al dialogo non è giustificato da esigenze strutturali, ma da ragioni di verosimiglianza, o dal bisogno di creare determinati effetti sul lettore, o da quello di introdurre un tema particolare.

Diversi sono i mezzi con cui la lettera può influenzare il destinatario, ma per il momento ne illustrerò solo due, quello dovuto alla trasmissione di istruzioni e quello legato alla comunicazione di notizie. La lettera di istruzioni propone al destinatario di compiere una o più azioni, con tono perentorio quando si tratta di un ordine, o più gentilmente tramite consigli e richieste di cortesie. L'autore può approfittarne per anticipare con ampiezza di particolari ciò che intraprenderà uno dei personaggi, trascrivendo integralmente il testo del messaggio. E' per esempio molto comune nelle storie d'amore che l'eroe o l'eroina si servano di un biglietto per concertare le mosse di un incontro clandestino, come fa nel *Cordimarte* la regina di Circassia per invitare il protagonista nei suoi appartamenti:

Ho lasciato della camera, ove sto col mio consorte dormendo, libero l'ingresso; voi in ver' la mezza notte potrete entrare e venirne alla sinistra parte del letto a ritruovarmi senza timore d'esser veduto, poiché riposiamo senza lume. Non lasciate preterir l'ora, se volete godermi, né fate che perdiate una tal ventura per non fare una risoluzione da un magnanimo vostro pari, a cui io prometto facilmente l'impresa con una occasione

ingannevole ordita contra il re questa notte. Leggete e ponete in esecuzione, né v'augurate alcun male, mentre si sottoscrive vostra fedelissima amante,

la Reina di Circassia.¹⁴⁵

All'ordine costituente il movente narrativo fa corona una serie di dettagli che precisano il modo in cui Cordimarte dovrà giungere nella stanza e le misure prese dalla regina per agevolargli l'impresa. La lettera evidenzia le difficoltà che aspettano l'eroe e gli accorgimenti presi dall'amata per aiutarlo a superarle, aumentando il senso di partecipazione del lettore all'avventura e l'ammirazione per l'astuzia e il coraggio dei personaggi.

Nel romanzo del Seicento la lettera di istruzioni esaurisce generalmente la propria funzione nel momento in cui il destinatario esegue ciò che gli è stato domandato, senza dare adito a usi particolarmente originali. Tra i pochi ad averla sfruttata in maniera più ampia si segnala Ferrante Pallavicino, che nella *Bersabee* usa una lettera di re Davide al generale Ioab per incrementare l'ironia tragica della storia. Nel messaggio re Davide ordina al generale di porre Uria, sposo di Bersabee, in prima linea durante la battaglia perché venga ucciso in maniera apparentemente accidentale. L'invenzione beffarda consiste nell'aver affidato la lettera allo stesso Uria, che la recapita, ignaro del contenuto, personalmente al suo assassino. Davide

raccomandò questa lettera al medesimo Uria, permettendogli il ritorno al campo dove gli esercizi militari nutrivano la generosità del suo cuore. Partì dunque accarezzato singolarmente dal re, il quale accreditava maggiormente che i favori d'un grande sono musica di sirena e canto d'esequie. Godeva il misero, forse altiero di tante grazie, senza sapere che portava nelle mani la sentenza della propria morte.¹⁴⁶

La migliore qualità di un messaggero è la sua onestà, e Davide sa che Uria è persona integerrima, tanto da potersene prendere crudelmente gioco. Per portare a

¹⁴⁵ GIUSEPPE ARTALE, *Il Cordimarte*, Napoli, Antonio Bulifon, 1679, p. 272.

¹⁴⁶ FERRANTE PALLAVICINO, *La Bersabee*, Venezia, Turrini, 1654, p. 46.

termine l'inganno ai danni del suddito il tiranno non esita ad abusare dei sacri valori dell'obbedienza e del segreto epistolare, generosamente rispettati dal soldato. Il drammatico contrasto tra la statura morale dei due personaggi riesce così a rendere più urgente la condanna dell'ipocrisia dei potenti.

L'amaro sarcasmo di Pallavicino può essere letto come una risposta all'idealismo di autori come Francesco Maria Santinelli, che nelle *Donne guerriere* si fa portavoce di una più ingenua istanza didattica. Tra gli eventi raccontati nel corso del romanzo uno se ne distingue per la somiglianza tra la situazione in cui pone la protagonista e quella in cui si trova Uria, salvo la conclusione simmetricamente opposta. Anche Onfalia è stata infatti incaricata di recapitare un messaggio segreto, ma il sovrano che glielo ha chiesto non è il corrotto Davide, bensì l'eroico re di Francia Cretaneo, di lei innamorato. Prima di morire per mano di un traditore, Cretaneo ha trovato la forza di scrivere un biglietto e di affidarlo all'amata con l'ordine espresso di recapitarlo ai suoi consiglieri. La tentazione di leggere il foglio misterioso è forte, ma la donna resiste.

Indi affissando gli occhi nel foglio del mio diletto estinto cominciai di nuovo ad opprimere la mente con pensieri; esaminando qual sì grave negozio potesse in sé restringere che fosse sufficiente a far contenta un'anima spirante. La curiosità, che nel sesso femminile vanagloriosa impera, non mancò d'oprare in me ogni suo potere per farmela aprire, promettendomi felicità col rallegrarmi il core tanto più dolente quanto più mancante di spiriti, estinti allo spirare della mia vita. E certo n'avrebbe ottenuta la palma se la ragione non avesse fortemente ripugnato a questo desio. Dove signoreggia la ragione, è impossibile che si erri.¹⁴⁷

Ciò che accadrà in seguito confermerà la saggezza della risoluzione di Onfalia, ma Santinelli non vuole rinunciare troppo presto alla tensione narrativa creata dall'enigma della lettera. Ritardare la rivelazione del suo contenuto è un ottimo

¹⁴⁷ FRANCESCO MARIA SANTINELLI, *Le donne guerriere*, Pesaro, Giovanni Paolo Gotti, 1647, pp. 231-232.

sistema per aumentare la *suspence* del racconto e per dare risalto alla virtù dell'eroina, tanto più grande quanto più incerto è il senso del biglietto. La scelta di rispettare il segreto epistolare apparirebbe addirittura eroica, se le ultime parole di Cretaneo fossero di condanna, come si è portati a credere nell'assistere all'arresto di Onfalia una volta giunta a Parigi. Bastano tuttavia pochi giorni per rovesciare la sorte della fanciulla.

Nel quinto giorno della mia prigionia fui necessitata a riconoscere fra gli orrori ogni contento dalla chiarezza di questa corona, poiché sull'alba spalancando le porte della prigione, i primi baroni di questo regno mi si gettarono genuflessi ai piedi e mi riverirono regina di Francia, dandomi parte qualmente il morto Cretaneo in quella lettera da me recapitata dicea loro, pregandogli, anzi comandandogli a non collocare in altra testa che nella mia la sua portata corona, già che in altro seno che nel mio egli in vita non avea collocati i suoi affetti.¹⁴⁸

Come nelle più belle fiabe la bontà dell'eroina è finalmente compensata da scettro e corona, insegne del trionfo della virtù sul vizio.

Nella storia di Onfalia la lettera rappresenta al tempo stesso una prova iniziatica e un pretesto per l'agnizione, spettando al biglietto il compito di rivelare le ultime volontà di Cretaneo. Santinelli non è però il solo a scegliere questo sistema per potenziare il colpo di scena legato alla scoperta dell'identità di qualcuno. Persino Pace Pasini ricorre all'espedito della missiva risoltrice nella scena di agnizione forse più attesa di tutta la narrativa barocca, quella cioè con cui si conclude l'avventurosa inchiesta del *Cavaliere perduto*. Teatro dell'episodio è la corte dei duchi di Mundilla, presso i quali il Perduto è stato accolto. La scoperta dell'identità dell'eroe avviene per gradi, con un crescendo di tensione che culmina nella rivelazione finale: Pasini tiene a centellinare gli indizi che permettono di indovinare il sopraggiungere della svolta. I primi ad avere qualche sospetto su chi sia in realtà il cavaliere sono i padroni di casa, che notano la somiglianza tra

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 235-236.

alcuni suoi oggetti personali e quelli appartenuti al figlio. Ma anche il Perduto ha buone ragioni per credere di essere vicino alla soluzione del mistero sulle proprie origini, poiché da poco è giunta una lettera di Ghergonico nella quale sono descritte le circostanze del suo ritrovamento. Per il Perduto la storia raccontata nella lettera è solo un'ulteriore traccia da inseguire, ma per i duchi di Mundilla è la prova definitiva che quello davanti a loro è veramente l'infante Adoino, il figlio da loro perduto e ritenuto ormai morto.

Non poté appena sofferire la duchessa che si finisse questa lettura, perché vedendo nel duca qualche segno di tenerezza, lasciandosi ella in abbondanza cader lagrime dagli occhi, si gettò al Cavalier che giaceva, e senza poter far parola cominciò a baciarlo.¹⁴⁹

La lettera, giunta nel luogo e al momento giusto, ha un effetto sensazionale tanto sui protagonisti quanto sul lettore, finalmente messo a parte dell'agognata verità.

3) Lettere menzognere (1b)

Se la scoperta delle proprie origini può cambiare la vita di un personaggio, la comunicazione di informazioni urgenti può addirittura salvarla. Dorbrando, protagonista di una novella dell'*Ormondo*, deve proprio a un messaggio di Dorispina la scoperta del complotto teso contro di lui da Gelinda e dal suo amante. Dorispina ha saputo che il re sarà presto avvelenato per mezzo di una rosa e cerca disperatamente un modo per mettere in guardia l'amato.

Mancavano le carte e gli inchiostri per vergar lettere alla priva d'ogni cosa, fuorché delle sue sventure: onde presa una foglia di arbore, scrisse sopra quella con uno stecco queste parole: «Dorbrando, la rosa è infetta di letal succo per darti morte: concertati Gelinda infida e l'ammiraglio traditore.» E portatasi con incredibile velocità ad un gran prato dove i servi apparecchiavano le mense, non osservata pose la foglia sotto la salvietta del re. S'assise egli non molto dopo con Gelinda, con l'ammiraglio e con altri due cavalieri che lo seguivano a caccia; e spiegato il lino vide la foglia che non era ivi stata posta dal caso: e notò in lei li caratteri, i quali lesse quasi intento ad altro oggetto, dissimulando la commozione che tal oracolo di Sibilla partoriva dentro il suo petto. Assaggiò parcamente

¹⁴⁹ P. PASINI, *Historia del cavalier perduto*, cit., p. 222.

i cibi e arrivato il pranzo verso il fine, presentò l'ammiraglio la mortal rosa a sua maestà. Egli la prese, e nel prenderla diede a lui la foglia scritta ponendo a un tempo la mano al ferro, mentre gli duo cavalieri accortisi della sua alterazione gli si strinsero a lato in posture di custodirlo. Comandò il re all'ammiraglio di leggere; egli ubbidì trepidamente, e fatto dare Dorbrando la rosa a fiutare a un cane lo vide tosto instupidirsi e poco presso cadere al suolo e uscir di vita. Onde immerso il ferro nelle viscere al traditore, impaziente di darlo a guastare a' carnefici, sel fece morto cadere a' piedi.¹⁵⁰

A seconda del punto di vista adottato, lettere come quella di Dorispina, il cui scopo è rivelare un'azione criminosa, prendono nomi diversi. Sono lettere di denuncia per le vittime potenziali, delazioni per le persone che vi sono additate come ree. Il fascino per la colpa tipico di tanta narrativa seicentesca rende difficile stabilire a quale delle due categorie appartengano le tante lettere che nelle storie d'amore proibito rivelano al padre o al marito della donna l'esistenza di un amante, spesso con tragiche conseguenze.¹⁵¹

Per quanto riprovevole, una delazione non è mai tanto crudele quanto una deliberata calunnia, ossia l'accusa di persone innocenti per mezzo di lettere contenenti menzogne. Come la lettera sincera, anche quella ingannevole crea una situazione di svolta che può rimettere in moto la trama o condurla verso la fine, ma rispetto alla prima pone i personaggi in una posizione più difficile, non esponendoli solo al rischio della vendetta da parte dei presunti offesi, ma anche al pericolo di non riuscire a dimostrare la propria innocenza. L'equivoco drammatico che ne scaturisce ha dunque il doppio pregio di contribuire all'evoluzione della storia offrendo al tempo stesso un'occasione per lanciare moniti contro la cattiveria del mondo e per commuovere i lettori con la descrizione di tragiche ingiustizie.

¹⁵⁰ F. PONA, *L'Ormondo*, Padova, Presso Paolo Frambotto, 1635, pp. 70-71.

¹⁵¹ Per qualche esempio cfr. GIOVANNI FRANCESCO LOREDANO, *Novella seconda*, nella seconda parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., pp. 8-9 e *Novella prima*, nella terza parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 4.

Una denuncia calunniosa è il motore dell'azione nella storia raccontata da Ferrante Pallavicino nell'*Ambasciatore invidiato*. Albisio, ambasciatore della città di Enisma (Messina) presso il re di Ganspa (Spagna) suscita l'invidia di due colleghi corrotti, che decidono di vendicarsi rovinandone la reputazione in patria. Il mezzo prescelto è un rapporto menzognero sulla missione di Albisio, inviato al senato di Enisma, in cui l'ambasciatore viene rappresentato come un ambizioso interessato unicamente al proprio profitto.

Con una scrittura ammirabile solo nell'invenzione di mille menzogne con le quali coloriti quei caratteri formavano ombre per occultar il vero, inviarono al senato d'Enisma in falsissime informazioni la compita metamorfosi della verità. Con l'incanto di molte bugie formò questa trasformazione la perversità degli animi loro, onnipotente quando si devono operare scelleraggini. Scrissero ch'i trattati d'Albisio appresso il Re di Ganspa erano i danni della città, ai quali con altri vedeasi apertamente congiurato in una straordinaria domestichezza col conte d'Alvoires¹⁵² e altri principali di quella corte. Ch'egli però potea credersi negoziasse ad utile proprio, più tosto che a beneficio comune della patria. Anzi affermavano con una vana apparenza di zelo andar egli celando il suo fine, il quale era di farla servire ai propri comodi con lo sborso d'un milione che da lei offerivasi per impetrar la grazia richiesta. Affermavano di questo volersi egli avvaler per sé stesso, comperando la grazia del conte per ottener col valsente di questa una qualche gran dignità, eguale agli eccessi della sua ambizione. Portarono queste falsitadi sulla lingua d'alcuni loro parziali, che con l'efficacia delle parole condussero queste accuse nel Senato, ove non erano giunte che a volo di penna.¹⁵³

La lettera riesce a creare dubbi sull'operato di Albisio e a persuadere i senatori a non ratificare immediatamente l'ottimo trattato al quale il protagonista stava lavorando. Nel finale Albisio riesce a dimostrare la purezza delle sue azioni e a salvare la sua immagine, ma solo dopo aver fatto ritorno in Enisma e aver rivolto al senato una nobile apologia.

¹⁵² Olivares. La vicenda dovrebbe alludere ai rapporti difficoltosi esistenti tra le città di Messina e Palermo negli anni '30 del Seicento. La figura dell'ambasciatore Albisio, come suggerisce il possibile anagramma, sembrerebbe ispirata a quella dell'accademico e senatore messinese Marcello Cirino, barone di San Basilio, cui furono dedicate le *Ragioni apologetiche del senato della nobile città di Messina contra il memoriale de' deputati del Regno di Sicilia*, in Messina, per Giovan Francisco Bianco, 1631.

¹⁵³ F. PALLAVICINO, *L'Ambasciatore invidiato*, Turrini, Venezia, 1654, p. 16.

False denunce sono anche alla base degli intrighi che colpiscono la corte di re Toante nella *Nissena* di Francesco Carmeni, causati da un uomo che, protetto dall'anonimato, si serve di lettere calunniose per minare la fiducia della protagonista e dei sudditi verso il sovrano. La struttura dell'intreccio e un punto di vista ristretto consentono a Carmeni di tenere alta la tensione e sviluppare la vicenda come se fosse un racconto 'giallo'. Tra le tecniche più efficaci vi è quella di posticipare la rivelazione di alcuni elementi della storia e di lasciare che siano i personaggi stessi a raccontare ciò che accade. Sono le parole di un cortigiano a descrivere, per esempio, l'arrivo delle prime strane lettere:

«Non eran cadute» cominciò il Barone, «per anche le due notti quando da uno de' miei staffieri mi furono arrecati molti plichi di lettere dirette alla regina, i quali feci incontenente passar alle sue mani: né spirò lungo tempo ch'ella, tutta affannata, fece a sé chiamare Eurania sua zia e indi a non molto que' due cavalieri fratelli cugini che l'hanno accompagnata di Rodi, e dato ordine espresso che ad ognuno fosse dinegato l'ingresso a lei, si trattenne lungamente con esso loro».¹⁵⁴

Il Barone non sa di cosa parlino le lettere, ma dalla reazione di Nissena alla loro lettura può intuire che il loro contenuto abbia qualcosa di sinistro.

Intuire ma non sapere con certezza. Solo alcune pagine più tardi sarà dato scoprire cosa ha turbato la pace della futura regina. La rivelazione giunge in seguito a un'inattesa lamentela di Nissena, che accusa inspiegabilmente Toante di averla fatta venire a corte solo per tenerla come concubina, invece che come legittima sposa. Con encomiabile perspicacia, il sovrano non attende di conoscere il motivo di simili querele per assicurare la fanciulla del suo amore e della sua intenzione di incoronarla presto regina di Cipro, cosa che convince Nissena della sua sincerità e la spinge, nel chiedere perdono, a spiegare le ragioni dei propri dubbi.

¹⁵⁴ FRANCESCO CARMENI, *La Nissena*, Bologna, Eredi del Dozza, 1647, p. 60.

«Perdonatemi, o Sire, ch'io sono tradita. Perdonatemi, umilissima ve ne supplico, l'offesa che poteste pretendere da me, per essermi io con troppa facilità indotta a credervi reo di colpe ora da me conosciute tanto lontane dal vostro magnanimo e regio cuore. Questa, o mio re, è stata la traditrice carta». Gli porse in questo una lettera da lei ricevuta co' plichi di Rodi, i cui sensi erano che persona a lei congiunta di parzialissimo affetto, compassionando a quella sinistra fortuna che l'aveva levata dalla casa paterna e dalla patria, perché in età così fiorita, privilegiata di tante bellezze e di tanto merito, avesse a piangersi empivamente delusa e ingannata dall'altrui barbara libidine, risolvea per pietà delle di lei sciagure travestite da fortune, d'avvisarla che Toante, con speciosi modi e pretesti, fingendo di volerla per moglie, nutrendola con vane speranze, volea godersela come donna illegittima. Che tanto più volentieri la faceva consapevole di questi tradimenti, quanto che il farlo era un secondar la volontà del Cielo, che coll'aver fino a quel tempo trattenuto il re infermo avea dimostrato quanto aborrisse le di lui macchine scellerate: ma che già riavutosi potea poco tardare a rapirle di seno i fiori della virginità. Precipitasse la fuga di Cipri, se volea salvo il candore di quella reputazione che per tanti secoli rende contrassegnata fra l'altre prime di Rodi la casa di Filerno, anzi se bramava di rendersi gloriosa d'aver saggiamente scherniti i libidinosi fini d'un re traditore.

Si scopre così che gli incomprensibili sospetti di Nissena non sono dovuti all'alterazione degli umori ma a una lettera piena di bugie recapitata allo scopo di minacciare la stabilità della coppia reale. Il piano dell'ignoto nemico trova fortunatamente un ostacolo nella prontezza di Toante, che con la sua esperienza può dare alla futura regina, e con lei al lettore, una lezione di prudenza politica.

«Traditore sei tu, malvagio, scellerato, maligno, chiunque tu sia,» proruppe Toante, «che non so da qual furie d'Inferno promosso tenti di sovvertirmi la quiete. Ma se mai risaprò chi tu sia, una giusta mannaia farà ben ella pagarti il fio de' tuoi stratagemmi vili ed infami.» Non veduto il foglio sottoscritto né segnato della data, «Ah,» soggiunse, «che troppo facile sete stata, o Nissena, a prestar fede alla leggerezza d'una carta scritta da chi s'ha vergognato di palesarmi il suo nome. Se a tali ingannevoli lettere desse ognuno credenza, troppo largo sarebbe aperto il varco a' maligni di porre con invenzioni sossopra il mondo. Ha qualche cecità nella mente chi crede ad un cieco foglio, quando non contenga verità che siano palpabili al medesimo senso e visibili all'occhio stesso. Non voglio nondimeno, per questa fiata, lagnarmi di voi. Ritiratevi consolata e sicura della mia fede alle vostre stanze».¹⁵⁵

Il pericolo è scongiurato, ma rimane ancora da capire chi abbia ordito il piano contro Toante. Partono le indagini, con arresti e interrogatori, senza portare ad alcun risultato, mentre l'anonimo continua a diffondere nuove calunnie per portare

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 67-71.

il disordine nel regno di Cipro. Destinatari ne sono questa volta i senatori dell'isola di Famagosta, protettorato repubblicano, cui giungono strani messaggi secondo cui Toante avrebbe deciso segretamente di muovere guerra ai famagostani e mettere fine al loro regime. Diffusasi la notizia, gli abitanti dell'isola preparano un attacco preventivo, reso inutile però dalla morte per avvelenamento dello sfortunato Toante. Le esequie del sovrano sembrano sancire la vittoria degli ignoti congiurati, ma l'intervento inatteso di un suddito fedele permette finalmente alla verità di emergere. L'uomo riporta infatti alla regina le parole di un segretario ingiustamente carcerato, che accusa uno dei cortigiani di essere il responsabile delle disgrazie del regno:

Sappi che Mintauro, il più malvagio di quanti uomini vivano sopra la terra, insolentito da quella buona fortuna ch'oltre averlo arricchito e introdotto alla grazia del re l'ha sollevato alla dignità di presidente generale, vedendo il re privo di successione, s'è innamorato della corona e con quei più crudeli e ingiusti modi che potessero esser macchinati da un mostro d'Inferno, tenta d'aprirsi la strada al possesso. Allora che Toante stabilì d'ammogliarsi con Nissena ci s'avvide vacillar gli empì fondamenti delle sue barbare pretensioni e per ciò fe' mischiar fra le vivande dell'infelice re un veleno che per mezzo di lenta e intermittente malattia l'ha condotto al sepolcro. Fu egli che con lettera cieca tentò d'eccitare alla fuga o almeno d'insospettir Nissena e cagionare in qualche maniera male soddisfazioni fra lei e il re, dubbioso che venendo a morte Toante, com'è succeduto, non le lasciasse per eredità lo scettro. Fu egli lo scellerato che mandando ordini falsi di gravissima contribuzione alla repubblica di Famagosta e usando altri maligni artifizi, le ha fatto sollevar l'armi contro lo stato di Sua Maestà, perché restando Nicosia priva di soldatesca a lui si facilitassero gli esiti macchinati.¹⁵⁶

Con la denuncia del segretario termina l'episodio delle calunnie e il romanzo può proseguire verso ulteriori sviluppi.

Altri esempi di lettere ingannevoli usate come fonti di snodi narrativi si incontrano tra le pagine del *Principe Nigello*, dove ben due volte il malvagio Cermeno tenta di rovinare il protagonista diffondendo per via epistolare

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 166-168.

ingannevoli notizie sul suo conto.¹⁵⁷ Non si direbbe un sistema molto efficace, bastando, come nella *Nissena*, lo scetticismo di uno dei personaggi a rendere la lettera innocua.

La lesse il re, e nel leggerla rideva; all'ultimo, con molta flemma, lacerolla dicendo: «L'invenzione è sottile, ma chi non sa erra sempre».¹⁵⁸

L'episodio è a sua volta il pretesto per un insegnamento politico, più sottile di quello offerto nel romanzo di Carmeni. Benamati ricorda infatti, per bocca di Cermeno, «che queste sorti di avvisi, ancor che tenuti falsi da chi li riceve, imprimono nondimeno nella mente del lettore un tal carattere confuso di sospettosa credenza»¹⁵⁹ che li rende intrinsecamente pericolosi, acuta osservazione di cui il lettore è invitato a fare tesoro.

Mentre scopo della falsa delazione è mettere in pericolo un soggetto estraneo alla comunicazione epistolare, altri tipi di lettere ingannevoli possono dirigere la loro forza direttamente contro il destinatario stesso, convincendolo a credere cose non vere e a compiere di conseguenza gesti rischiosi. Nel racconto di azioni militari la lettera compare come una vera e propria arma utile a ingannare il nemico, per fargli credere di avere a disposizione più forze del reale o per tendergli un agguato fingendo, ad esempio, di voler raggiungere un accordo di pace.¹⁶⁰ Ma le lettere ingannevoli possono funzionare come armi anche nelle guerre tra privati, come dimostra l'episodio del tentato assassinio di Margherita da parte del conte di Forbes nella *Marchesa d'Hunsleii*. Risoluto ad avvelenare la

¹⁵⁷ G. BENAMATI, *Il Principe Nigello*, cit., p. 165 e pp. 195-196.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 165.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Alcuni esempi in M. BISACCIONI, *Il Demetrio moscovita. Istoria tragica*, a cura di Edoardo Taddeo, Firenze, Olschki, 1992, pp. 47-48 e pp. 61-62, ORAZIO CLACCOMARI, *Il Sileno, storici e politici avvenimenti*, Lione, Presso l'heredi di Delio Turchi, 1638, p. 43 e C. TORRE, *La Regina sfortunata*, cit., pp. 230-234.

moglie, il conte le scrive un biglietto con una falsa dichiarazione di pentimento che nei piani dovrebbe persuadere la donna a perdonarlo e a presentarsi a tavola.

Dubitava che con semplicemente chiamarla sarebbe stato un metterla in qualche apprensione, mentre per riconciliarsi una lunga inimicizia bisogna guadagnar gli affetti a deto a deto¹⁶¹ e non con violenti sortite. Sofisticò nella mente di inviarle una lettera di cerimonie e d'ossequi, di displicenze e di rincrescimento per le male soddisfazioni da lui ricevute; onde con somiglianti caratteri si pose ad imbrunire il foglio e a formare insieme i neri concetti della sua infedeltà.¹⁶²

Il conte di Forbes è un essere spregevole e detestabile è il suo ricorso all'inganno, ma non è detto che scrivere bugie sia una prerogativa dei personaggi negativi. La stessa marchesa d'Hunsleii adotta la tattica della menzogna proprio per contrastare l'attacco del marito, di cui ha intuito le pessime intenzioni, inventandosi di essere troppo malata per presentarsi a pranzo. Un inganno ha creato il nodo equivoco, un altro inganno lo ha sciolto, una volta con scopi omicidi, un'altra per salvare una vita.

E' opinione diffusa tra i romanzieri del Seicento che un nobile fine sia capace di santificare persino il tranello, come insegna il *Cappuccino scozzese* di Giovanni Battista Rinuccini, piccola enciclopedia di astuzie virtuose a maggior gloria della causa cattolica. Per introdursi nella casa dove la madre, ancora protestante, risiede, Arcangelo e il fratello non esitano a inventare un'innocua bugia.

Arcangelo

prese in mano la penna e scrisse alla madre una lettera fingendo la data da Urbino. Gli raccomandava caldamente il portatore di essa, dicendo esser suo amicissimo e cavalier di gran merito, dal quale averebbe potuto intendere tutto lo stato e le condizioni del suo essere. Scritta che l'ebbe se la pose nel seno. E sorridendo fra sé d'aver ad esser ambasciatore di sé medesimo, pregava Iddio che gli secondasse questo artificio.¹⁶³

¹⁶¹ Correggo così l'originale «a deto», che presumo dovuto a errore di aplografia.

¹⁶² A. LUPIS, *La Marchesa d'Hunsleii, ovvero l'amazzone scozzese*, Venezia, Per Domenico Lovisa, 1723, p. 70.

¹⁶³ G.B. RINUCCINI, *Il Cappuccino scozzese*, cit., pp. 113-114.

L'espedito consente a Rinuccini di preparare il *coup de théâtre* del travestimento di Arcangelo, del suo rocambolesco rientro a casa e della conversione della madre, oltre a introdurre un esempio di impiego legittimo della menzogna.

Arcangelo è l'eroe del pragmatismo politico messo al servizio dell'idealismo religioso e gli inganni di cui è capace sono capolavori di equilibrismo morale. Nell'avvertire la madre della propria partenza per Roma, il cappuccino raggiunge il vertice dell'astuzia, riuscendo con omissioni e ambiguità nella difficile impresa di non dire la verità senza trasgredire formalmente all'ottavo comandamento.

Nel lasciar un regno e la patria non gli sovvenne altro per trattenersi che scriver due righe alla madre. Gli dava nuova come di straordinario contento ch'egli partiva per Italia e che i superiori lo chiamavano per occasione di suo graditissimo gusto. Ne partecipasse ancor ella ch'era stata cagione di collocarlo in quello stato. Che sperava doverla pur rivedere con lietissimi avvenimenti. In tanto da parte del suo Dio raccomandavagli la più cara cosa che avesse e si dichiarò poi nel fine non esser altro che sé stessa. Con tali equivoci stimò bene di compilar quella lettera. Scoprirsi in questa maniera senz'alcuna sorte di falso i sentimenti veri dell'animo, e velando la cagione del viaggio non amareggiarsi la madre.¹⁶⁴

La lettera non contiene infatti alcun accenno al processo per negligenza che attende Arcangelo in Italia, né consente di indovinare che la prospettiva del martirio sia la vera ragione della sua felicità.

Come precisato all'inizio del capitolo gli effetti pragmatici di messaggi trasmessi secondo percorsi riconducibili al modello comunicativo di base non dipendono dallo specifico canale epistolare, che risulta accidentale ai fini della creazione della trama. Non è dunque la narrativa a creare un legame privilegiato tra lettere e impostura, ma la discrezione con cui lo scritto rende oggettivamente più facile e sicuro perpetrare un inganno. Ciò che la letteratura può fare è semmai sottolineare tale associazione e convogliarne un'immagine più o meno positiva. Dalla sua frequenza nella narrativa greca in situazioni di tradimento Patricia

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 183-184.

Rosenmeyer ha dedotto che il tema possa essere un indizio di diffidenza nei confronti della parola scritta.¹⁶⁵ Similmente Elisa Alverzi ha riconosciuto una connotazione negativa nell'associazione tra lettera e inganno nei testi antichi, da estendere forse alla scrittura nel suo complesso.¹⁶⁶ Per quel che riguarda il Seicento non si può parlare di una valutazione univoca, ma di una visione della menzogna epistolare molto più sfaccettata, in linea con il pensiero politico dell'epoca. La lettera ingannevole, come si è visto negli esempi proposti, è impiegata nei racconti sia per scopi positivi che negativi, indifferentemente da personaggi virtuosi o malvagi. La frequenza con cui i romanzieri ricordano il legame tra lettera e impostura non ha dunque un significato di condanna, ma rafforza l'idea della scrittura come strumento di potere, che affascina proprio per la sua ambivalenza.

4) Firme fasulle (2a)

Nel romanzo del Seicento la menzogna volontaria è l'unica causa di equivoci riconducibili a lettere incamminate lungo un percorso regolare, mentre non è dato rilevare, nel campione osservato, esempi di malintesi nati accidentalmente da una decodificazione errata delle parole riportate nel testo.

Molto più ampio è invece l'inventario degli equivoci dovuti a un'alterazione della catena comunicativa, categoria cui appartengono gli incidenti citati da Tesauro come origine di peripezie. Il primo della triade è quello della falsa missiva, della lettera cioè che riporta informazioni false. Finché le menzogne appartengono al solo corpo della lettera, la situazione rientra nel tipo 1b. Compito del testo epistolare è però non solo trasmettere un messaggio ma anche informazioni sui partecipanti alla comunicazione, ovvero mittente e destinatario.

¹⁶⁵ P.A. ROSENMEYER, *Ancient epistolary fictions*, cit., pp. 27-28 e p. 47.

¹⁶⁶ ELISA ALVERZI, *Alle origini dell'epistolografia. I Greci e la "lettera"*, in *Alla lettera*, cit., p. 4.

Se a essere falso non è o non è solamente il contenuto del messaggio ma l'indicazione del mittente, la situazione cessa di appartenere al tipo 1b per passare alla variante 2a, quella cioè in cui l'equivoco è dovuto alla sostituzione del mittente previsto.

Scopo della variante 2a è provocare il nodo dello scambio di persona, tanto comune nella narrativa barocca. La falsa missiva appartiene dunque alla famiglia di espedienti di cui fanno parte anche il travestimento, la miracolosa somiglianza e la complicità della notte, da cui si distingue tuttavia per la maggiore verosimiglianza. A favorire l'inganno sull'identità dell'interlocutore non sono infatti coincidenze meravigliose ma caratteristiche proprie del canale epistolare, molto più fragile in termini di sicurezza rispetto al dialogo. La necessità di ricorrere a un supporto materiale per superare l'ostacolo della distanza ha infatti due effetti collaterali: da una parte l'allentamento dei vincoli tra i partecipanti, dall'altra la maggiore autonomia del messaggio rispetto a chi ne deve inizialmente usufruire. L'utilità a fini narrativi di questi (s)vantaggi è stata ben riassunta da Janet Gurkin Altman:

Writer and reader share neither time nor space. The discontinuity of the space and time is reflected in the discontinuity of the exchange, a dialogue composed of more separate, monologuelike units than the component units of the oral dialogue. The written exchange not only introduces the time lag between message transmission and message reception; it also widens the interval between message reception and response. [...] Finally, letters are both permanent words and losable words. They can complicate communication by crossing each other in the mail or getting lost or stolen; they make the epistolary dialogue one that can be scrambled, so that the order in which words are read is not necessarily the order in which they were written.¹⁶⁷

Perché i soggetti di un dialogo si ingannino sulla reciproca identità devono intervenire condizioni straordinarie, spesso rese accettabili in letteratura solo da una sospensione convenzionale dell'incredulità, mentre è perfettamente

¹⁶⁷ J. GURKIN ALTMAN, *Epistolarity*, cit., p. 135.

verosimile che il destinatario di una lettera si lasci illudere da una firma o da peculiarità grafiche facilmente falsificabili.

Dietro allo scambio di mittenti vi è sempre una truffa deliberata, a scopi diversi. Spacciarsi per un altro può servire allo scrivente per dare una parvenza di autenticità a un messaggio ingannevole, come dimostra un episodio narrato da Giovan Francesco Loredano nel primo racconto della terza parte delle *Cento novelle amoroze*. Dopo aver atteso con impazienza una lettera dell'amato Don Pietro, la sfortunata Giacinta riceve un biglietto di condoglianze firmato dal capitano Diego della Mara nel quale si annuncia la morte del giovane.

Era questo capitano amico sviscerato di Don Pietro, col quale aveva concertato il viaggio di Fiandra. La lettera però era stata finta da Don Garzia,¹⁶⁸ non solo per trionfare delle lagrime di Giacinta, ma per divertire la corrispondenza con Don Pietro, e gli riuscì. Perché arrivando Don Pietro in Napoli e non vedendo lettere né di Giacinta né del padre, conforme avevano concertato, concepì tanto sdegno che senza attendere ad altro prese l'imbarco per Fiandra.¹⁶⁹

Ovviamente Don Garzia non poteva apporre la propria firma in calce alla lettera, mentre quella fasulla del capitano era perfettamente adeguata all'inganno.

Diverso è il caso della falsa lettera all'origine dei contrasti tra Almidero e Assarilda nel romanzo di Antonio Santacroce, la cui mendace sottoscrizione serve a attribuire alla fanciulla un testo

composto con gl'effetti dello sdegno maggiore che produce l'ira d'una arrabbiata femmina; lo accusava di traditore e ribelle e dopo molti rimproveri gli protestava sotto gravissime pene che mai capitasse nell'Inghilterra. A così fatta lettera egli non avria per certo creduto se oltre a' sigilli reali non adoprati, né veduti che dal gran cancelliere, un picciolo anello che Assarilda solea portare incluso nella lettera in contrassegno non l'avesse perfettamente accertato. Arse di lungo, poi gelò.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Padre di Giacinta.

¹⁶⁹ G.F. LOREDANO, *Novella prima*, nella terza parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 6.

¹⁷⁰ A. SANTACROCE, *L'Assarilda*, cit., pp. 242-243.

L'uso da parte del falsificatore delle misure di sicurezza normalmente adottate da Assarilda è indizio di perfida astuzia e quasi un segnale dell'impossibilità di arginare del tutto i pericoli della contraffazione postale. Alla richiesta di spiegazioni di Assarilda sulla sua malattia, Almidero parla delle accuse ricevute e,

cavata la lettera che teneva sotto l'origliere, gliela dié in mano dimandandole se conosceva quei caratteri, quei sigilli e quell'anello. Ella, lettala con un'alterazione fra 'l pianto e il riso, «Doh?» esclamò, «povera me: così bene giuoca la fortuna fra' mortali».¹⁷¹

Nonostante l'imitazione e i sigilli, Assarilda non ha dubbi nell'indicare come vero autore della lettera il re di Macedonia, di cui conosce la gelosia e le crudeli intenzioni.

Un'altra funzione della firma falsa è quella di abbassare le difese del destinatario e convincerlo a seguire una serie di istruzioni apparentemente inoffensive. Il destinatario, tratto in inganno dal nome di una persona fidata, obbedisce al messaggio per scoprire troppo tardi che si trattava di un tranello. Una situazione ricorrente è quella del falso appuntamento fissato per cogliere qualcuno alla sprovvista: invece del socio o dell'amante, il malcapitato trova nel luogo indicato il nemico che lo stava aspettando. Un esempio tratto dalla *Dianeia* è quello del falso convegno organizzato da Prodirto per catturare Floridea, dopo che quest'ultima aveva chiesto soccorso all'amato duca di Filena.

In dieci giorni ritornò la risposta, ma non il messo. Ingannata dal finto carattere attendevo la venuta del duca di Filena con quell'ansietà che può desiderare un'amante, conforme mi veniva promesso da quelle lettere più nere del solito per l'oscurità del tradimento che preparavano. Venuta la notte concertata, credendo d'aprire al duca di Filena, mi ritrovai fra le braccia di Prodirto, che avendo fermato il messo m'ingannò col simular la mano del duca, non avendo ingegno né virtù per imitarlo in altro che nei caratteri.¹⁷²

¹⁷¹ *Ivi*, p. 246.

¹⁷² G.F. LOREDANO, *La Dianeia*, Venezia, Antonio Tivani, 1635, pp. 99-100.

Lo stesso stratagemma aveva permesso a Miralto, nelle *Donne guerriere*, di trarre in inganno Cretaneo e di ridurlo, come già visto, in fin di vita. Era bastato far credere al re che Onfalia fosse in pericolo e consegnargli un biglietto con la richiesta di aiuto della donna.

Era questa una lettera finta con imitare i miei caratteri da questo perfido che ben si promulgava per un traditore non avendo ingegno né virtù che per ordire tradimenti, e veramente per dare la perfezione alla negrezza delle sue perfidie non dovea che ricorrere all'oscurità degli inchiestri. In ogni carattere di quella veniva accertato Cretaneo della perdita del suo core, affermandogli il traditore me rapita amorosamente dal duca di Cardona, il primo e il più crudele principe di Catalogna, e portata a' suoi stati dove, se in termine d'un mese non incontrava io i suoi desideri, erami destinata e giurata da lui crudelissima morte, onde lo pregava in quella per l'amore che professavami portare a liberarmi da sciagure così infelici, con la scorta di Miralto, servo mio fidelissimo.¹⁷³

Cretaneo e Miralto erano partiti alla ricerca del duca di Cardona, ma quando avevano raggiunto una radura isolata il traditore aveva approfittato della solitudine per aggredire il compagno. L'inversione dei ruoli non impedisce di riconoscere la somiglianza tra la situazione raccontata da Santinelli e quella descritta nella *Dianea*, la cui influenza sembrerebbe confermata anche da echi di carattere testuale.

La lettera fittizia è uno degli espedienti preferiti dal Loredano, dalla cui *Dianea* traggio ancora un esempio di agguato, questa volta non fisico ma psicologico, atto a rivelare la disposizione interiore del destinatario. A tenderlo è Doricia, personaggio secondario del romanzo, ossessionata dal timore che Ossirido possa esserle infedele. Per capire le vere intenzioni del fidanzato, la donna compone una falsa dichiarazione d'amore a nome di Dianea e la fa avere al giovane tramite un messo. Il biglietto mette Ossirido in grave imbarazzo: da una parte non se la sente di respingere le profferte della presunta Dianea, per non ferire i suoi sentimenti e soprattutto non venir meno ai propri obblighi di

¹⁷³ F.M. SANTINELLI, *Le donne guerriere*, cit., pp. 203-205.

subordinato; dall'altra, lo spinge a dare una risposta positiva un inaspettato sentimento di noia per la fidanzata e di attrazione nei confronti di Diane, suscitato proprio dalla lettera. Preso coraggio, Ossirdo risponde alla principessa promettendole affetto e servitù, ma si pente subito dopo di quanto fatto. E' troppo tardi però per riparare all'errore ed evitare di cadere nella trappola di Doricia che, intercettata la lettera, ne ricava conferma ai propri sospetti.

Il litigio che segue culmina quando Ossirdo minaccia di uccidersi per provare la sua onestà; solo allora Doricia cambia atteggiamento e rivela la propria impostura:

«Voglio che tu riconosca la superiorità che tengo sopra di te nell'amare, che eziandio che quelle siano impressioni finte, le voglio credere ed impedire come vere. Io non meritava però una mortificazione così grande amandovi con eccesso. Vedute le lodi di Diane decantate con tanta parzialità dalla vostra bocca, ho isperimentata la vostra infedeltà con tanta passione che vorrei prima esser morta che averla tentata. La lettera capitatavi sotto il nome di Diane è stata dettata da me per confermarvi fedele. Gli dei per felicitarmi m'hanno posto questo pensiero acciò ch'io non provassi la tirannide nell'incostanze dei vostri affetti.»

Non volli che usasse maggior querele, ma le dissi che 'l tentare la fedeltà d'un uomo conosciuto fedele era uno sdegnare gli dei, che la mia lettera era un segno di gratitudine, non testimonio d'amore, ch'ella medesima non avrebbe scritto diversamente a qualche prencipe grande che avesse usato con lei termini così cortesi.¹⁷⁴

Fortunatamente Doricia crede alle scuse di Ossirdo e la vicenda si ricompone senza esiti drammatici, offrendo anche a Loredano un'opportunità per impartire ai lettori una lezione di prudenza: mai sottoporre a tentazione la virtù di qualcuno su cui non esistano reali motivi di dubbio.

Sui pericoli di un'improvvida volontà di saggiare l'integrità altrui si sofferma pure Ferrante Pallavicino nell'*Ambasciatore invidiato*, con un racconto esemplare dal finale tragico inserito come intermezzo alla vicenda principale. Durante il viaggio di ritorno da Ganspa a Ensima Albisio e i compagni naufragano sull'isola

¹⁷⁴ G.F. LOREDANO, *La Diane*, cit., p. 212.

di Corsica, dove incontrano una dama spagnola che porta con sé il cuore dell'amato, macabra reliquia di colui che aveva voluto incautamente metterla alla prova. La dama aveva assicurato più volte al suo Eumirto di non voler ricambiare la corte del Capitano, ma per mettere definitivamente a tacere i propri sospetti il fidanzato geloso aveva deciso di sottoporla a un terribile esame. Firmandosi con il nome del Capitano, le aveva inviato un cuore umano insieme con una lettera, nella quale spiegava di aver ucciso Eumirto per liberarsi del rivale. Sconvolta dal biglietto la dama aveva finto di gradire il dono, per ricevere il Capitano nella propria casa e avere così la possibilità di ucciderlo. Confusa dall'oscurità della notte, la dama non aveva capito che l'uomo davanti a lei non era il Capitano, ma Eumirto in persona, e lo aveva colpito a morte con una lama. Prima di esalare l'ultimo respiro, Eumirto ebbe solo il tempo di esclamare:

Ah! che purtroppo [...] son Eumirto, il qual, altro fingendomi coll'indizio di quel cuore per esperimentar la vostra fede, contrassegnai quella morte ch'avverata ora scorgo in vigore de' propri inganni, per violenza però d'un'empia fortuna.¹⁷⁵

Come nel racconto di Loredano, la storia è un monito contro l'indiscreta volontà di conferme incarnata nel personaggio di Eumirto, vittima dei propri fantasmi e artefice del proprio assassinio.

La novella è l'unica digressione presente nell'*Ambasciatore invidiato*, da cui si distanzia per una stridente diversità di atmosfere, tanto da lasciar supporre che abbia avuto genesi autonoma e che solo in un secondo momento sia stata inclusa nel romanzo. L'integrazione sarebbe avvenuta in vista di un aumento di consistenza del testo, ma forse anche in virtù di analogie tematiche – sono entrambe storie di innocenti ingiustamente sospettati – e somiglianze nell'uso della lettera come movente narrativo.

¹⁷⁵ F. PALLAVICINO, *L'Ambasciatore invidiato*, cit., p. 29.

La varietà di funzioni cui questo tipo di lettera soggiace confermano quanto detto a proposito della lettera falsa in generale, ovvero che l'associazione tra lettera e impostura non implica una connotazione negativa. Gli effetti dello scambio di mittenti sono talvolta benigni, come nella novella ventesima di Sebastiano Bonadies pubblicata nella terza parte delle *Cento novelle amorose*. Dorambe e Lanea, originariamente fidanzati, sono stati costretti dalla sorte a separarsi: Dorambe si è unito a un gruppo di masnadieri, Lanea si è nuovamente fidanzata con Bonimero. Un evento fortuito, ispirato probabilmente alla cornice del *Corriero svaligiato*, ha permesso però agli amanti di ritrovarsi.

Tra le scelleraggini che [Dorambe] commise, die' compimento a' suoi falli l'assassinamento del corriere della provincia. Dopo levatagli la mercanzia, mentre ne' valigi s'affaccendava per novo bottino, offertogli avanti gli occhi la sorte il foglio della già perduta Lanea, conobbe tosto i caratteri del suo bene e dallo soprascritto argomentò veri segni d'infedeltà.¹⁷⁶

La lettera è infatti indirizzata al rivale Bonimero, ma Dorambe non si dà per vinto e approfitta dell'occasione per riconquistare la ragazza. Invece di far proseguire la lettera, scrive una risposta a nome del fidanzato in carica, dando a Lanea un appuntamento. Quando la giovane si presenta scopre con molta sorpresa che ad attenderla non c'è Bonimero ma Dorambe, pronto a perdonare la sua incostanza e a convolare a nozze con lei. La contraffazione della firma ha avuto in questo caso uno scopo benevolo e ha aiutato a sciogliere il nodo che impediva alla vicenda di giungere al lieto fine.

¹⁷⁶ SEBASTIAN BONADIES, *Novella vigesimasesta*, nella terza parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 190.

5) Ritardi nella consegna (2b)

La seconda fonte di peripezia menzionata da Tesauro è quella della lettera «non recapitata in tempo e luogo», tipologia entro cui rientrano tutte le lettere che per qualche motivo non arrivano correttamente a destinazione. Molte di queste ricadono nella variante 2c della lettera finita nelle mani di un estraneo, di cui mi occuperò poco più avanti, mentre costituiscono una categoria a parte quelle giunte al momento sbagliato. Nel secondo caso, infatti, mittente e destinatario sono quelli giusti, ma un incidente relativo alla trasmissione del supporto epistolare impedisce loro di comunicare come vorrebbero.

Il campione analizzato presenta un solo esempio di complicazione della trama riconducibile a un incidente del mezzo su cui è riportato il messaggio, consistente nel rallentamento dei tempi di consegna di una lettera. La sequenza compare nella quinta novella del *Porto* di Maiolino Bisaccioni, storia della rivalità in amore tra Pulcheria e la sua serva Claretta/Liberia. Per sottrarsi all'importuno affetto delle due donne, il giovane Clodione decide di andarsene in Spagna e di congedarsi da entrambe con un biglietto. Il caso vuole però che il corriere incontri per prima Claretta e le consegna la lettera, spiegando a voce che Clodione ha preferito fuggire. La scaltra servetta, notando che il corriere ha con sé anche una lettera per Pulcheria, pensa di sfruttare la situazione a proprio vantaggio.

L'accorta giovane, ch'aveva veduta Pulcheria andare al tempio, disse che ella non era in casa e però lasciasse a lei la carta, che al ritorno la averebbe consignata. Fu per darla il corriero, ma ricordatosi di aver promesso di consegnarla in proprie mani, ritirò la mano dicendo che a quella sola l'averebbe data. «Fatemi almeno piacere» ella soggiunse, «di non lo dire di aver a me portata lettera alcuna»; il corriere, immaginandosi da un poco di rossore che le vide in volto che vi fosse qualche affare amoroso per entro, sorrise e promise dopo qualche priego di servirla. Quella adunque, per un nuovo pensiero che le venne in mente posto un perpero d'oro (moneta di quel tempo) in mano al corriero, soggiunse: «Un altro piacere m'avete a fare. Non dar cotesta lettera a Pulcheria fino a

dimani, e n'avete l'iscusa che non l'avete trovata oggi in casa e li vostri affari v'abbiano divertito».¹⁷⁷

Il corriere inizialmente rifiuta, ma la lauta mancia di Claretta lo convince a cedere.

La sera successiva, come pattuito, la lettera è recapitata alla persona giusta, con una dilazione però sufficiente a consentire a Claretta di travestirsi da uomo e partire alla ricerca di Clodione con ampio vantaggio rispetto a Pulcheria. La sfasatura temporale tra momento della spedizione e momento della consegna, artificialmente aumentata dall'intervento di uno dei personaggi, è sfruttata in questo modo da Bisaccioni per creare uno snodo utile all'evoluzione della vicenda.

La scarsità di meccanismi simili nella narrativa barocca potrebbe spiegarsi con la vaghezza della dimensione temporale entro cui si svolgono le storie, sospese a un concetto astratto di passato presente e futuro. Tanta genericità si manifesta anche nel silenzio dei narratori sui tempi necessari alle lettere per giungere a destinazione; solo pochissimi ricordano infatti che tra la spedizione e la ricezione di un plico passa una quantità di tempo precisa, durante la quale il flusso degli eventi continua a procedere, le cose a mutare. Non è un caso che sia proprio Girolamo Brusoni, nel *Carrozzino alla moda*, a costringere l'impareggiabile Glisomiro a fare i conti con limiti spazio temporali insignificanti per gli eroi che lo avevano preceduto. Quando giunge al suo palazzo la lettera con la disperata richiesta di aiuto di Doralice, avvelenata dai parenti, Glisomiro non si lancia immediatamente in suo soccorso, ma si sofferma a ragionare se sia possibile raggiungere la malata in tempo per guarirla.

¹⁷⁷ M. BISACCIONI, *Il Porto, novelle più vere, che finte*, Venezia, Eredi di Francesco Storti, 1664, p. 249.

Due giorni aveva d'infermità la sfortunata giovane quando fu scritta questa lettera e ne sono due altri ch'ella è scritta. E io mi trovo lontano più di trenta miglia da quel paese, onde il mio soccorso sarà come quello di Pisa, che la troverò prima sepolta che aiutata. Ma vengane quello che può, che non debbo mancare a me stesso. Camminando tutt'oggi col mio carrozzino potrei essere a quattro o cinque ore di notte in quell'infausto castello.¹⁷⁸

I calcoli di Glisomiro sul tempo passato dalla spedizione all'arrivo della lettera e su quello necessario a raggiungere il castello di Doralice dimostrano che nel *Carrozzino* il movimento non è più una semplice funzione narrativa, ma un gesto concreto vincolato alla fisica terrena. La formidabile velocità del carrozzino, grazie alla quale l'eroe giungerà in tempo per portare felicemente a termine la propria impresa, è quasi il simbolo in questa scena di una nuova forma di meraviglioso, misurabile in miglia per ora.

6) Lettori imprevisi (2c)

L'ultima possibilità elencata da Tesauro, quella della missiva recapitata «ad un per un altro», è la più comune nella narrativa barocca. Non c'è messaggero abbastanza incorruttibile, sigillo tenace o cifra tanto enigmatica da impedire a un lettore diverso dall'unico legittimo di violare il segreto epistolare. L'intercettazione della posta è uno dei rischi che gli eroi dei romanzi si ingegnano di prevenire, con stratagemmi che confermano la loro eccezionalità anche sul piano della fantasia, della discrezione e della prudenza. Fa parte del carattere esemplare di Lovanio, per esempio, l'ingegnarsi su come consegnare senza rischi a Deadora il biglietto con cui ha deciso di confessarle il suo profondissimo amore.

Pensava tra sé medesimo i mezzi più risoluti esser anche i più pericolosi. Il servirsi delle donne di simile professione essere un macchiare la reputazione della dama e un provocarsi il suo sdegno, mentre si vuole guadagnare il suo amore. Finalmente, volendo con un'azione temeraria vincere tutti gl'impedimenti che si frapponavano al suo desiderio, appostato un giorno che Deadora sedeva in chiesa agli uffici divini, fatta la lettera in un

¹⁷⁸ G. BRUSONI, *Il carrozzino alla moda*, Venezia, Giovanni Recaldini, 1658, p. 173

rodoletto, gliela gittò nel seno con tanta gentilezza che non fu alcuno che se n'avvedesse. Deadora, colta all'improvviso e vedendo che il far romore era un pubblicar i suoi rossori, coperta con desterità la lettera, se ne ritornò a casa agitata da mille pensieri.¹⁷⁹

Con perfetta galanteria, Lovanio sceglie di esporsi personalmente e di recapitare la lettera in modo tale da impedire a chiunque di scoprirlo, e a Deadora di rifiutare di riceverla. Non molto diverso è lo stratagemma pensato da Filerno per far avere alla principessa Fuggitiva un avviso importantissimo.

Sorta la sera, andatosi alla sala del ballo dove la corrente stagione e la dissimulazione de' principi (benché niun di loro vi comparisse) avea chiamato la corte, e levata la principessa in certo rigiro del passeggio, le fe' cader di mano un guanto ed inchinatosi a prenderlo gl'innestò dentro la lettera; e nel dargliele, strettale piacevolmente la mano, disse importarle molto quel guanto. La principessa, altrettanto avveduta quanto smarrita da quel tratto, die' poco lontano dal segno nel giudicarne le conseguenze.¹⁸⁰

La descrizione degli espedienti escogitati per assicurare il recapito delle lettere, sottolineando la pericolosità dell'azione, contribuisce ad aumentare la tensione del racconto e a porre l'accento sull'ardire dei protagonisti. Per quanto valide possano essere le contromisure adottate, l'intercettazione rimane tuttavia un'eventualità sin troppo frequente nel romanzo e nella novellistica.

Nella variante 2c ho catalogato tutti i casi di lettere lette da persone diverse dal destinatario, o per volontà di quest'ultimo o per l'azione indebita di un intruso. Per semplicità parlerò sempre di 'intercettazione', indipendentemente dal consenso dei corrispondenti e dal momento in cui avviene la lettura da parte di terzi, prima o dopo l'eventuale recapito al legittimo destinatario. Ad ogni modo si tratta sempre di una 'forzatura' della funzione originale della lettera, di un uso improprio di testi la cui forma e i cui contenuti rispondono alle esigenze immediate di un circuito privato.

¹⁷⁹ G.F. LOREDANO, *Novella prima*, nella prima parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 3.

¹⁸⁰ G. BRUSONI, *La Fuggitiva*, cit., p. 168.

L'intruso può affiancarsi al legittimo destinatario oppure sostituirsi a lui del tutto e impedire alla lettera di arrivare, eventualità che rende anche questa variante un'ottima fonte di scambi di persona, come dimostrato dalla *Novella ottava* di Giovanni Croce Bianca. Il primo equivoco si verifica quando Retalba Dorotei, licenziosa dama portoghese, riceve per sbaglio nella sua casa il giovane Clitoneo. A Retalba poco importa, che si è subito innamorata, ma non sa che il cavaliere, per spicciarsi dai guai, ha mentito dicendole di chiamarsi Redolfo Argivi. E pure ignora che nella città di Lisbona abita davvero un certo Redolfo Argivi, e che il vicino che le fa da corriere ha ingenuamente consegnato a quest'ultimo la sua lettera d'amore.

Stupì Redolfo, e, benché lo dimostrasse, fu nondimeno creduta dal servo finzione ciò ch'era ammirazione. Chiedeva egli dove abitasse questa dama e quale fosse la di lei condizione. Questi, creduto che Redolfo fingesse lo sciocco, s'immaginò anch'esso di rappresentare il medesimo personaggio, onde a tutto rispose sempre con verità, benché mostrasse di volerla celare. Ma finalmente Redolfo assentì alla tentazione, ed essendo naturale de' giovini il tentar volentieri la fortuna, deliberò d'obbedir alla cortese Retalba. Le rescrisse dunque e, ringraziatala di favore così riguardevole, s'obbligò, (sprezzato ogni incomodo) d'eseguir i di lei comandi.¹⁸¹

Arrivato il giorno dell'appuntamento, Retalba scopre che c'è stato di nuovo uno scambio di persona, ma ancora una volta non se ne dispiace e accetta volentieri di diventare l'amante del vero Redolfo, senza preoccuparsi delle strane circostanze che hanno causato l'incontro, né di che fine abbia fatto il primo Clitoneo. La coincidenza tra il nome inventato dal cavaliere e quello di un giovane realmente esistente è l'espedito usato dall'autore per uno scambio di persona non tanto funzionale allo sviluppo della trama quanto alla rappresentazione satirica di Retalba come donna volubile e licenziosa, pronta a rimpiazzare gli amanti senza porsi troppe questioni.

¹⁸¹ GIOVANNI CROCE BIANCA, *Novella ottava*, nella prima parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 56.

Più importanti sono le conseguenze della lettera intercettata da Berecinzia in quel canovaccio da commedia che è la storia di Temistio nei *Giuochi di fortuna*. Berecinzia, innamorata di Floralbo, già una volta è comparsa al balcone facendosi passare per la sua rivale Mandane e ha pregato Floralbo di ricambiare l'amore di Berecinzia, cioè di sé stessa. Temistio consiglia al giovane, che non vorrebbe obbedire a un simile ordine, di scrivere una lettera a Mandane e di prometterle di mostrarsi più disponibile nei confronti di Berecinzia, in cambio di un nuovo incontro al balcone.

Così scritta siffatta lettera, Temistio con molta segretezza la consegna al giardiniere, che già corrotto da' suoi doni il serviva per interprete colle dame, ed esso, non avendo né maggior familiarità né maggior apertura con altra che con Berecinthia, a lei fa capo come appunto si desiderava per ricapitarla. Berecinthia, apertola benché fosse a Mandane diretta, conosce lieta la bella occasione che di ritentar di nuovo il suo Floralbo le si presenta. Onde senza dir niente ad alcuno, perché la segretezza è quella sola cosa che le può far condurre i suoi disegni a fine, accorda con Temistio la notte, e facendo venir di nuovo il suo amato nel giardino, comincia col fingersi come la prima volta la principessa, a parlargli di Berecinthia e ad instarlo ch'esequisca ciò ch'ha promesso nella lettera. Il principe, che ingannato dalle tenebre crede sicuramente di favellar con Mandane, dopo d'averle scoperto che per altro non le avea scritto contentarsi di corrispondere a Berecinthia, se non per aver licenza di venire un'altra volta ad inchinare la sua persona, le giura che ella e non altra mai sarà l'unico oggetto de' suoi pensieri.¹⁸²

Fondamentale per la scena è la sostituzione di Berecinzia a Mandane, come presupposto della successiva intercettazione. Il brano tratto dai *Giochi di fortuna* è in effetti un esempio di lettura di lettera da parte di un estraneo resa possibile da un precedente scambio di persona, ottenuto in questo caso attraverso il *topos* dell'oscurità ingannevole. Ma, come indicato nel paragrafo 4, anche una lettera con falso mittente si presta a generare degli scambi di persona e per questo motivo, tutt'altro che infrequenti sono i blocchi narrativi prodotti da combinazioni 2a + 2c.

¹⁸² L. ASSARINO, *Giuochi di fortuna successi d'Astiage e di Mandane*, Venezia, Per Combi & LaNoù, 1669, pp. 56-57.

Un esempio si trova nella *Faustina* del Lupis, preludio all'ennesimo episodio di scandalosa lussuria della protagonista. Orfito scrive alla damigella Annina invitandola a farsi trovare nel giardino alle tre di notte per un incontro galante. La lettera dovrebbe essere recapitata direttamente nelle mani di Annina, ma il messaggero non ha voglia di aspettare che la ragazza si presenti all'inferriata.

Non venendo in taglio al messo dopo molto tempo di darla ad Annina, per le sale che si vedevano piene di cavalieri e per lo sospetto che potea generare quel foglio, senza aspettar altro la buttò in quella finestra che li comandò il padrone.

Portò l'accidente che l'imperatrice, aperta in quel medesimo punto, con una chiave segreta la camera di Annina, che fu menata la Lettera, per assicurarsi di altri suoi sospetti, trovò in terra la carta di Orfito che spiegava con la damigella quei sentimenti.

Restò Faustina all'espressioni che faceva quel cavaliere della beltà di Annina. Or venne in cognizione di onde originavano le spesse pratiche e le continue assistenze che aveva in palazzo. S'accertò con questa prova che i suoi ricorsi dalla corte contenevano più interessi d'amori che di Stato.

Pensò di serrar la lettera e di star sulla spia, nel giardino, per veder in che definisse la risposta e 'l consenso d'Annina. Ma considerando poi che mentre quel foglio l'avea trovato a caso era tutto dono che riserbava per essa la fortuna, e che l'occasione non si desiderava migliore per sfogar le proprie ardenze senza rossore e senza conoscerla il cavaliere, figurandosi Annina, così gli rispose:

Orfito,

sapete scrivere con tanta attrattiva che le vostre lettere sono stemperate più nelle calamite che nei concetti. Se il vostro inchiostro è sì chiaro in formar una passione dirò che avete una penna delle prime che vanta il secolo e la fama. Vedo l'espressiva delle vostre grazie e l'impronto delle mie confusioni. Basta. Intendo quanto bramate. All'ora ed al luogo che stabilite v'attenderò per eseguire i vostri comandi e osservare le mie obbligazioni.

Annina.¹⁸³

Quando Orfito riceve il biglietto della falsa Annina quasi non può credere ai suoi occhi, e per ringraziare la ragazza decide di inviarle in dono una collana, complicando ulteriormente l'equivoco principale. Al regalo è infatti allegato un breve scritto, nel quale Orfito dichiara:

Segno è questa perché sto in catena per la tua bellezza. E quando scorreranno queste poche ore, mia vita.¹⁸⁴

¹⁸³ A. LUPIS, *La Faustina*, Venezia, Stefano Curti, 1681, pp. 255-257.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 257.

Annina riceve il pacchetto e corre nella sua camera per provare la collana. Accetta con piacere il regalo, ma non avendo ricevuto la lettera precedente, trova incomprensibile il senso dei termini contenuti nel biglietto.

Li meditò nel tenore. Instupidì a quel che significassero, scorgendo in essi un senso cieco ed imperfetto, leggendo di scorrere d'ore, quando non ancora l'avea dato fiato d'abboccamenti e delle sue nozze. Tuttavia tenne quegl'accenti per soliti deliri d'amanti, che sempre l'hanno col tempo per godere il loro idolo e l'oggetto delle loro speranze.¹⁸⁵

Mentre Annina si domanda ancora cosa Orfito volesse dire, Faustina si reca nel giardino dove incontra il nuovo amante. Orfito, nel buio, non riconosce l'imperatrice e crede che sia Annina la donna che gli spiega

che quel che maggiormente avea violentato la sua venuta al giardino era stato quella lettera, scritta con tante ardenze e con tante grazie.

«Che scrivere!» rispose il Cavaliere, «Che lettere! E' tempo di lettiere. Corichiamoci su quest'erba, anima mia.»¹⁸⁶

Invito che con un triviale gioco di parole smaschera l'obiettivo concreto del galante dialogo epistolare.

7) Lettere come documenti

Anche l'intercettazione di una lettera può generare uno scambio di persona, benché l'eventualità si verifichi raramente all'interno del campione studiato. Nell'*Istoria spagnuola* di Brignole Sale, l'assalto dell'araldo di Arbasto ha per esempio una parte importantissima nella strategia elaborata per liberare Ramiro, prigioniero nel castello di Roccaferro. Allontanatosi da Granada, Celimauro aggredisce l'ambasciatore Mudarra, si fa rivelare l'oggetto della missione, consistente nella richiesta a Dardanone di alcune lettere e di un ritratto, e si

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 258.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 263.

impossessa del suo anello e della sua lettera di credenza. Celimauro prosegue dunque il cammino verso Roccaferro dove, una volta arrivato, ordina al suo intendente Tabarco di presentarsi a Dardanone facendogli credere di essere l'inviato di Arbasto. L'impresa è rischiosa, ma facilitata dall'intercettazione dei documenti in possesso di Mudarra.

Rimasti soli, trassesi Tabarco fuor di seno il foglio di credenza e disse: «Da Granata Arbasto per me vel manda.» Dardanone riconobbe dalla mano che quei non mentiva e lesse cotal tenore:

Il portator di questa è uomo di fé provata. Perciò gli ho commesso alcuna cosa in ordine a que' fini che segretamente mi han qui tratto, come v'è noto. I miei detti avrete dalla sua bocca e gli adempirete quasi autenticati dalla gemma ch'ei mostreravvi.

Letta Dardanone la lettera mirò l'anello, quindi chiese l'esposizione dell'ambasciata. Le primiere cose che Tabarco disse furono le stesse che Mudarra, per paura di esser morto, a Celimauro avea scoperte, ciò eran lettere e ritratto; le quali, poscia ch'ebbe Dardanone inteso dallo stesso moro ritrovarsi nello scrigno pur di Arbasto, non fu tardo in ire a prenderle e a consegnarle. L'anello, il foglio di credenza, entrambi per verissimi riconosciuti, l'essersi poi ritrovate e lettere e ritratto dove avea Tabarco per l'appunto dimostrato, e dove non pareva possibile lui saper essere se data la notizia non avesse lo stesso Arbasto, per messaggio lealissimo testificarono.¹⁸⁷

Forte della fiducia ottenuta presso Dardanone, Tabarco si permette di aggiungere agli ordini originali di Arbasto anche le volontà di Celimauro, che richiede la pronta liberazione del prigioniero Ramiro.

L'episodio dell'*Istoria spagnuola* si distingue da quelli precedentemente citati per la persona al centro dello scambio, non più mittente o destinatario ma latore del messaggio. Questa variazione si verifica grazie al tipo di lettera spedito da Arbasto a Dardanone, che è un attestato d'identità del messaggero. E' per questa sua funzione documentaria che il foglio, passato in mano a un soggetto diverso da quello originale, consente l'equivoco.

¹⁸⁷ ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE, *L'Istoria Spagnuola*, Genova, Per gli Eredi di Giuseppe Pavoni, 1642, pp. 125-126.

Nell'esaminare gli schemi narrativi derivati dalla variante 2c della comunicazione di base, è utile ricordare che la lettera non solo trasmette informazioni nell'immediato, ma conserva anche traccia dell'avvenuto scambio. Legandosi indissolubilmente a un supporto duraturo, il messaggio non cessa di esistere nel momento in cui viene emesso e può continuare a essere letto anche una volta giunto a destinazione. La lettera possiede perciò un valore testimoniale aumentato dalla presenza regolare di informazioni sull'identità di mittente e destinatario e sulla data e il luogo in cui lo scritto è stato redatto. Queste caratteristiche hanno fatto sì che la lettera sia stata, specialmente nel passato,¹⁸⁸ impiegata come un documento dotato di validità giuridica, fenomeno il cui retaggio permane ancor oggi nel lessico tecnico del diritto e della finanza.

L'uso della lettera come documento implica però la violazione del segreto epistolare e la rottura dell'esclusivo rapporto tra mittente e destinatario. La lettera, infatti, esplica la propria funzione comunicativa di base solo in relazione al destinatario, mentre diventa una testimonianza nel momento in cui entra a far parte di un circuito di lettura più ampio. L'estraneo che tramite un'intercettazione riesce ad appropriarsi di una lettera può così beneficiare della sua forza documentaria, come fonte attendibile di informazioni o come prova da esibire qualora necessario.

Nella novella e nel romanzo del Seicento la soluzione 2c è spesso impiegata proprio per creare situazioni in cui la lettera è sfruttata dai personaggi come un documento. Si consideri uno dei più precoci esempi di novella barocca, quello della storia di Ferminda raccontata nel dialogo *Della filosofia d'amore* di

¹⁸⁸ Nel Medioevo le differenze tra lettera e documento erano sfumate, tanto da essere materie trattate contemporaneamente nelle *artes dictaminis*, manuali rivolti soprattutto alla classe professionale dei notai. Cfr. MARTIN CAMARGO, *Ars dictaminis, ars dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991, p. 18.

Piergirolamo Gentile Riccio (1618). La vicenda, ambientata a Genova, è una rivisitazione a ruoli invertiti del motivo della moglie di Putifarre. Ansaldo, innamorato della cognata Ferminda, approfitta di un viaggio del fratello Ardelio per tentare di sedurla, ma si scontra con la fiera resistenza della donna. Decide perciò di vendicarsi calunniando Ferminda, la quale, benché innocente, comincia a temere la gelosia del marito. Ansaldo non è insensibile alla disperazione della giovane e si pente delle proprie azioni, ma non tanto da rinunciare al proprio piano. Scrive perciò a Ferminda una lettera nella quale le chiede perdono per averla infamata, e le propone di fuggire con lui per cominciare assieme una nuova vita e sottrarsi così al pericolo di venire assassinata da Ardelio. La donna si rende immediatamente conto di quanto preziose siano le dichiarazioni contenute nel biglietto:

Ricevuta da Ferminda la lettera e con rossore consideratamente leggendola, non le parve di averla a dare per nessun modo alle fiamme. Appresso di lei sempre e nel pudico seno portavala come testimonio della sua innocenza chiarissimo; e concepì pensieri di valersene allora che le fusse stato per qualsivoglia guisa bisogno.¹⁸⁹

L'occasione per far fruttare il piccolo tesoro epistolare si presenta davvero il giorno in cui Ardelio, rientrato da qualche tempo a casa, invita Ferminda a una gita in barca con l'intenzione, una volta raggiunto il largo, di ucciderla. Allontanatisi dalla costa, Ardelio affronta la moglie accusandola di tradimento. Ferminda si difende, grida la propria innocenza, ma il marito appare irremovibile. La donna è pronta ad accettare la decisione di Ardelio, ma non vuole morire con una macchia d'infamia e per questo prega il consorte di leggere il documento che porta con sé.

¹⁸⁹ P.G. GENTILE RICCIO, *Della filosofia di amore*, cit., p. 72.

«Pure, poi che con te le mie giustissime scuse non vagliono, prima che adempiere quello che ha fermato di fare il tuo cuore, la lettera ch'io ti dono attentamente puoi leggere; e se poi ti parrà di così eseguire il tuo voto, ponlo ti priego il più presto in esecuzione che puoi.» Ciò detto la innocente Ferminda la lettera di Ansaldo, che fino allora conservata si aveva, dal pudico seno si tolse e al marito porgendola, che posto alla gola già il ferro micidiale le aveva, stavalo fisso fisso mirando. Prese la lettera Ardelio e, scritta di mano di Ansaldo trovandola, consideratamente la lesse. Indi a poco, tratto dal più profondo del cuore uno cordiale sospiro, bene si vide ai subiti mutamenti del volto che la piena dell'ira, che contro la moglie ad infierirsi lo spinse, si era più giustamente contra il fratello voltata.¹⁹⁰

Grazie alla lungimiranza che l'ha spinta a non disfarsi immediatamente della lettera, Ferminda ha salva la vita e può tornare a casa con la reputazione intatta.

Il testo, composto da Ansaldo con l'intento di persuadere la donna, acquista una funzione del tutto diversa nel momento in cui Ferminda lo sottrae all'originale processo comunicativo per esibirlo a Ardelio: è allora che la lettera si trasforma nella prova di una verità altrimenti indimostrabile. La protagonista mostra sin dall'inizio una ferma consapevolezza del valore documentario, oltre che comunicativo della lettera, mentre Ansaldo se ne ricorderà solo una volta saputo che Ferminda e Ardelio sono tornati felicemente a casa insieme, quando «entrato in considerazione di quello che in quel fatto gli fusse potuto avvenire, della lettera mandata alla cugnata gli sovvenne assai presto».¹⁹¹

Altro esempio di previdenza è quello mostrato dai cortigiani di re Astiage con la scelta di custodire la lettera scritta da Oronta prima di suicidarsi, nei *Giuochi di fortuna* dell'Assarino. Prima di morire la fanciulla, erroneamente ritenuta un uomo e amante della regina Lindabride, ha lasciato una nota con la propria storia e le ragioni del suo gesto. Data la delicatezza del caso, i consiglieri reali ritengono opportuno conservare le prove di quanto avvenuto.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 78.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 79.

Risolverono altresì che facendosi subito imbalsamare con ogni segretezza il corpo dell'infelice Oronta, si riponesse in un cauto ripostiglio, perché se mai fosse giunto alle orecchie di Tangorre il caso di sua figlia e che ne volesse qualche soddisfazione, gli si potesse mostrare il cadavero, insieme, e la lettera scritta di suo pugno, affinché s'accertasse che nessun'altri fuor ch'ella stessa era stato cagione della sua morte.¹⁹²

La lettera è davvero impiegata più tardi come testimonianza sulla morte di Oronta, sebbene le conseguenze siano diverse da quelle per cui era stata archiviata dai cortigiani. Ormusmano, figlio di Tangorre, è andato alla ricerca della sorella fino a quando non ha incontrato una vecchia a conoscenza della tragica sorte della fanciulla.

E fu gran cosa che sendo pervenuto alle mani (non si sa come) di questa vecchia quel doloroso biglietto che Oronta scrisse della sua morte ad Astiage, ella l'avesse riservato in guisa che, portandolo in quest'occasione con essa seco, il poté porgere ad Ormusmano come un certo ma infelicissimo contrassegno della verità ch'ella narrava.¹⁹³

Da questo incontro e dalla certezza che Oronta è morta per causa di Astiage, Ormusmano comincia a meditare i propri propositi di vendetta. La lettera non è riuscita a scagionare il sovrano, ma è stata nondimeno utile a documentare la verità dei fatti.

Benché il destinatario possa decidere di conservare e esibire volontariamente una lettera di sua proprietà, il valore documentario del testo epistolare non dipende dal consenso del proprietario alla sua diffusione. Una lettera è sempre un documento, anche quando impiegato in modo abusivo. Per evitare che una lettera contenente informazioni riservate diventi un indiscreto testimone di segreti, i messaggi più delicati sono gelosamente nascosti, oppure distrutti subito dopo essere stati letti. Non è però possibile impedire del tutto l'intercettazione delle carte private e qualche volta un recapito sbagliato o un'illecita appropriazione

¹⁹² L. ASSARINO, *Giocchi di fortuna*, cit., pp. 18-19.

¹⁹³ *Ivi*, p. 75.

possono rivelare verità compromettenti. In ambito narrativo, la lettura non autorizzata da parte di terzi di lettere altrui riguarda generalmente messaggi contenenti informazioni segrete che, una volta scoperte, introducono o una complicazione della trama o una conclusione sventurata. E' certamente tragico il finale cui conduce la scoperta di una lettera d'amore nel *Cavaliere d'onore* di Giovanni Maria Versari. Anche in questo caso, come si potrà notare, la lettera originariamente pensata come mezzo di seduzione diventa uno scabroso documento non appena sottoposto agli occhi di lettori esterni.

Ardelia, una dama di corte, si è innamorata dell'imperatore Graziano e, vincendo la naturale ritrosia, ha deciso di dichiarargli il proprio sentimento tramite una lettera non firmata. Graziano trova il biglietto ma ne rimane scandalizzato e, a seguito di una breve indagine, scopre l'identità della mittente. Subito Andragasio, il padre di Ardelia, è avvertito dell'accaduto e ha modo di inorridire dinanzi alla prova dell'impudico atto della fanciulla. L'unico sistema per salvare l'onore è mettere fine alla vita di Ardelia, ma prima è necessario accertarsi che la lettera sia autentica e non una falsificazione di cortigiani invidiosi. Il biglietto viene perciò presentato alla giovane, in una sorta di processo sommario, come prova chiave della sua immoralità.

[Il padre] Presentolle incontinente quel foglio, s'ella scritto l'aveva dimandando: «Non lo niego» rispose temerariamente Ardelia, «l'amo al par di voi, né vergognar me ne deggio.» «E per mezzo di chi mandastilo?» soggiunse il furioso. «Del fratel di Ruf...» né poté più, avendole il crudo mostro, in ciò dire, con un riverso di taglientissima lama inaspettatamente il capo dal busto reciso: e senza por tempo di mezzo, in due parti spaccò del mal'avventurato menzognero la testa. E volendo alzar i gridi donneschi Ruffina, colpilla di taglio in bocca, e riversatole col palato il superior labbro dietro la nuca, scoperta lasciolle e cinguettante la lingua. Tale aspettano fine i folli amori.¹⁹⁴

¹⁹⁴ GIOVANNI MARIA VERSARI, *Il cavalier d'honore*, Prima parte, Velletri, Pietro Gulielmo Casasso, 1675, p. 45

Con una trovata dal forte impatto simbolico e visivo, la lettera insanguinata è l'ultimo elemento a scomparire dalla tragica scena della novella.

Sorse l'imperatore e con lui tutto il consiglio, e colà portatisi tutti s'accigliarono a sì crudele spettacolo. Eravisi fatto un laghetto di sangue, in cui galleggiava, qual picciola gondoletta di Cupido, l'amoroso viglietto. Fu subito questo d'ordin di Cesare alzato, avendolo di botto riconosciuto. Comandò che soppresso, non fosse senza sua licenza veduto da niuno.¹⁹⁵

Giustiziata orribilmente Ardelia, Graziano ordina che il foglio venga distrutto, perché scompaia con lui anche la memoria di quanto accaduto.

Antonio Lupis scrive che «le lettere sono tante eternità fatte a mano, che conservano così le vergogne come le glorie»¹⁹⁶ e chiaramente, in vista della costruzione di un racconto, la rivelazione delle vergogne può essere più interessante di quella delle glorie. Nelle novelle e nei romanzi del Seicento non si conta la quantità di relazioni clandestine, tradimenti e intrighi che vengono allo scoperto a causa di una lettera giunta nelle mani della persona sbagliata. L'intercettazione della corrispondenza tra gli amanti è un *topos* delle novelle di infedeltà e gelosia, che spesso prelude alla morte di almeno uno dei due corrispondenti. Almidero, nell'*Assarilda*

portava a bella posta nel volto un non so che di scitico rigore che rendendo più vaghe le bellezze istruggeva vieppiù l'innamorata principessa [Lartezia] che perciò, disperata ma risoluta di sapere almeno s'egli la poteva o la voleva amare, si mise alla tavola per iscrivergli una lettera, mescolando l'inchiostro con le lagrime. Formato ch'ebbe alcune poche righe, fu sopraggiunta dal principe [Sartanio], il quale, vedutala smarrita a nascondere qualche cosa in seno con gran fretta, facendo ella così per timore, volle sapere immediatamente quello che fusse: né potendo l'infelice trovar scampo per occultarsi, né men negare, risolutasi in quel punto di morire volentieri, arditamente cavò fuori la lettera ch'aveva fra mamma e mamma, mezza scritta e malamente piegata, e gliela die' per sentenza irrevocabile della sua morte. Spiegolla egli, e letto ch'ebbe il principio che diceva: «Infante Almidero» acceso d'un'ira gelosa e maladetta sfoderò la spada e, lasciato

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 48.

¹⁹⁶ A. LUPIS, *La Faustina*, cit., p. 276.

guidare il colpo dal furore, vi si lanciò addosso con tanta prestezza che, non lasciargli il tempo di scansare la stoccata, il passò da parte a parte nella sinistra spalla.¹⁹⁷

E' da notare, nel brano di Santacroce, il ricorso al termine «sentenza» che, ripreso dal linguaggio dei tribunali, rafforza l'idea della lettera come documento dotato di un valore probante. Parole riferibili a un ambito giuridico come «testimone», «colpa» e «condanna» compaiono anche nella scena di gelosia di Saridarco descritta da Stefano della Casa in una sua novella amorosa. Il vecchio Saridarco scopre di essere stato tradito dalla moglie Celiana grazie a una lettera imprudentemente conservata all'interno di un libro. Saridarco, dopo l'iniziale sbalordimento, «ritenne seco quel foglio, muto ma verace testimonio del violato suo letto»¹⁹⁸ per potersene valere contro la sposa. E di fatti, dopo aver avvelenato il rivale Rodigino, Saridarco esibisce a Celiana la lettera, esclamando:

Ecco, o Celiana, la causa onde il tuo amante languisce. Questo foglio, che di tradimento l'incolpa, il condanna a morire. Riconosci, o rea femmina, in questa carta i tuoi inganni, e gl'affetti indegni del tuo drudo ravvisa. Pagherà egli ora con la sua morte l'onore che iniquamente rubommi, e tu de' tuoi sozzi amori non andrai longamente fastosa.¹⁹⁹

Ancor più colorita è l'associazione metaforica tra la lettera intercettata e una parte specifica dell'atto processuale, cioè la tortura, che nella *Gismonda* commenta il ritrovamento del biglietto anonimo con cui Celindro scopre di essere stato ingannato.

Confessò questo cieco senza esser posto a tortura. Ma no, che il senso di tanti concetti fu scoperto, posto su tante righe alla corda.²⁰⁰

¹⁹⁷ A. SANTACROCE, *L'Assarilda*, cit., pp. 15-16.

¹⁹⁸ STEFANO DELLA CASA, *Novella decimaottava*, nella terza parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 149.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ G.M. MUTI, *La Gismonda*, cit., p. 113.

La lettera è paragonata all'uomo sottoposto a tortura, che, suo malgrado, rivela i particolari di un'azione illecita. L'intercettazione, forzando il segreto epistolare, ha permesso alla verità di venire alla luce.

8) Malintesi e intercettazioni

La lettura da parte di terzi esalta la forza autenticante della lettera, in contrasto con la sua capacità di ingannare e mentire. Impadronirsi di uno scritto altrui può servire a rivelare la verità o ad argomentare con una 'prova tecnica' la validità delle proprie affermazioni. Ma nemmeno l'intercettazione, per quanto inaspettata, può garantire senz'ombra di dubbio che la lettera sia sincera.

E' proprio il valore apparentemente comprovante degli scritti epistolari a spingere molti personaggi a ordire intrighi basati su lettere contraffatte, esibite come prove contro degli innocenti. Tra le possibili combinazioni di varianti, quella che unisce una situazione di tipo 1b o 2a con una di tipo 2c è forse tra le più comunemente usate per rendere più stringente e difficile da sciogliere un equivoco. Oltre a complicare la trama, l'unione tra i due schemi serve anche ad arricchire la storia da un punto di vista didattico, offrendo agli autori l'occasione per mettere in guardia il pubblico da un uso troppo incauto delle testimonianze autografe. Nell'*Ormondo* di Francesco Pona, Gelinda invidiosa fa credere al re che la moglie Dorispina sia innamorata del cognato Ulieno, componendo delle false lettere fatte poi intercettare.

Acquistò fede alla scellerata menzogna con lettere intercette per avviso di lei ad uno maliziosamente soddotto, vergate dalla sua destra bugiarda, così ben mentito il carattere che Dorispina medesima, mirando lo scritto, era costretta confessarlo per suo. La iniquità trionfò allora dell'innocenza: corse Dorbrando al ferro per insanguinarlo nel seno di Dorispina.²⁰¹

²⁰¹ F. PONA, *L'Ormondo*, cit., p. 60.

Similmente, nell'*Istoria spagnuola*, il pascià Zaido ordisce un tranello ai danni di Ramiro che prevede il recupero di alcune sue lettere autografe insieme a un ritratto di Diana,

acciocché poscia un uom di Zaido, dotto imitator dell'altrui mano, quella di Ramiro in guisa falseggiasse che apparisse chiaro lui passar maneggi in pro del re cristiano e in danno del moresco con Celimauro: il qual Celimauro mostrerebbono col mezzo del ritratto di Diana, essere stato spinto dall'amor di lei ad operar perfidia contro il suo re. E per tale effetto dicea Zaido di aver modo da far coglier di ordine di Albumazarre Celimauro con le lettere e 'l ritratto addosso, senza che di avercele ei sapesse nulla.²⁰²

La scoperta di una presunta verità spinge i personaggi a reagire prendendo provvedimenti contro i supposti colpevoli, oppure lottando per smentire il contenuto dei documenti contraffatti, se oggetto della calunnia. A questo scopo può rivelarsi utile un'altra intercettazione, ma di lettere sincere. La contrapposizione tra fatti e menzogne come origine e soluzione di un nodo equivoco è al centro di un drammatico episodio raccontato nella *Taliclea* di Ferrante Pallavicino. Per vendicarsi del re di Pamfilia la regina Tigriharpe decide di insinuare delle accuse di tradimento nei confronti del principe Geonarco. A tale scopo compone una lettera in cui finge di rispondere a un precedente messaggio del giovane, accettando la sua proposta di matrimonio e approvando l'idea di uccidere il re di Pamfilia. La lettera non deve essere realmente spedita a Geonarco, ma recapitata a suo padre da Mirsaflaso, come prova di quanto spietato sia il principe. Il re, raccontando la vicenda, spiega:

la lettera del figliuolo, che precedente a questa contrassegnavo, scatenò quelle più fiere passioni che tormentar possano un cuor umano, gl'occhi aprendomi purtroppo al tradimento. Il non averne mai sospettato impietà tale, operò sì che, sforzato ora a crederla, violentato fui ad odiarlo.²⁰³

²⁰² A.G. BRIGNOLE SALE, *L'Istoria spagnuola*, cit., p. 182.

²⁰³ F. PALLAVICINO, *La Taliclea*, Venezia, Presso Giacomo Sarzina, 1636, pp. 82-83.

Pamfilio non ha dubbi sulla sincerità della lettera e dà ordine che Geonarco sia giustiziato. Una volta morto il principe, il padre comincia però a nutrire qualche rimorso: forse è stato precipitoso a dar credito alle parole di Tigriharpe e l'uccisione del principe potrebbe essere stata un errore. Diversi indizi accrescono la sua incertezza, fino a quando una nuova intercettazione di lettere non spazza ogni dubbio sulla gravità dello sbaglio fatto.

Ma finalmente, ad onta d'ogni frode ma a danni purtroppo di me stesso, alla certezza pervenni quasi per sentieri, per le linee ch'uscendo dal centro della maligna invenzione terminavano alla circonferenza di quanto era successo: entro una lettera dimostravano compito il tradimento. Questa era dal perfido Mirsaflaso scritta a Tigriharpe come narrazione del fatto, nella quale però intesi quanto v'ho detto, delle particolari condizioni di lui per altra parte informato. Fu intercetta in vigor di quei comandi soliti a secretamente imporsi quando corrispondenza tra nemico principe e uno de' nostri si teme, di ritenersi cioè le lettere fuori dello Stato incamminate.²⁰⁴

La rivelazione arriva purtroppo quando il delitto è già stato commesso e a Pamfilio non resta che rimpiangere la propria avventatezza. La storia del principe Geonarco dimostra che anche nella stessa vicenda la lettera intercettata può funzionare sia come strumento di menzogna, per la creazione di un equivoco, che come veicolo di verità, per la sua soluzione.

Perché l'intercettazione crei un malinteso non serve che la lettera sia falsa: estrapolare lo scritto dal suo contesto originale può bastare a generare equivoci addirittura mortali. La novella della contessa Elena nella *Lucerna* di Francesco Pona sceglie questo tema come monito a chi, pur mantenendo una condotta irreprensibile, rischia per sua leggerezza di sembrare colpevole. Benché sposa onestissima, Elena si lascia convincere dalla nutrice a ricevere le lettere di Alessandro, cavaliere senese innamorato di lei. La donna è convinta che non vi sia nulla di male nell'accettare la corte del giovane ma non ha pensato ai sospetti che

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 106-107.

il suo gesto potrebbe fomentare nel marito. Un giorno il conte rientra improvvisamente a casa mentre Elena sta leggendo un audace biglietto di Alessandro, nascosto in tutta fretta fissandolo con uno spillo dietro a un arazzo.

Per uno strano caso il conte nota la spilla appuntata alla tela e decide di servirsene.

La lettera amorosa

al levarne la spilletta cadde e fu dal conte raccolta subito; il quale, letta che la ebbe, salito in quello sdegno ch'era proprio della sua ferocità, chiamata me e datami la carta in mano, mi comandò, senza che giovasse lo iscusarmi o il negare, che tutta dovessi leggerla forte. Non era carattere, in quella lettera, che non mi paresse uno strale che volasse a ferirmi il petto. E nel candor della carta mi pareva già di vedermi sotto gli occhi il proprio corpo senza sangue e senza anima. Non ebbi finito appena di trascorrere quelle parole mortifere ch'egli, senza altro aspettare, sotto la manca poppa il pugnale che a lato aveva mi fisse e refisse più di una volta; e così morta mi si fece cadere a' piedi.²⁰⁵

Elena non ha tempo per spiegare al marito che Alessandro non è il suo amante e muore sotto i colpi del conte, cui la carta è sembrata una prova sufficiente di impudicizia.

L'episodio narrato da Pona, arricchito di particolari e inserito in una situazione molto più complessa, è stato oggetto di un rifacimento negli *Amori fatali* di Nicolò Maria Corbelli. Nella storia raccontata da Serpidoro, principe d'Egitto, la sultana Silenia convince Lucildo a rispondere alla proposta di Rosina di fuggire insieme. Mentre i due stanno componendo la lettera, irrompe nella stanza il sultano e Silenia, per non far trovare il foglio al marito,

alzò un pezzo d'arazzo d'oro tessuto, che serviva di addobbo alla stessa camera: sotto questi nascose la lettera e con sottil spilla, che cortesemente un velo le porse, la fermò dalla parte di fuori con ogni prestezza.²⁰⁶

²⁰⁵ F. PONA, *La lucerna*, a cura di Giorgio Fulco, Roma, Salerno Editrice, 1972, p. 258.

²⁰⁶ NICOLÒ MARIA CORBELL, *Gli Amori Fatali*, Venezia, Appresso Carlo Conzatti, 1667, pp. 57-58.

Come prevedibile, il sultano trova la spilla fissata all'arazzo e, staccandola, lascia cadere la lettera a terra. Poi, dopo averla raccolta, incomincia a leggerla e, poiché manca nello scritto qualsiasi riferimento diretto a Rosina, ritiene che sia stata indirizzata a Silenia.

Rilesse di nuovo il viglietto, lo rivolse or ad una or all'altra parte, forse non contento di quello che ritrovato avea: ma non scorrendo che quei caratteri contaminar lo potessero in vantaggio, altamente gridando: «Non più, basta così!» Silenia, genuflessa, apriva la bocca per disingannarlo, ma egli di nuovo replicò interrompendola: «Sappiamo tanto che basta. I tradimenti già si sono da per sé stessi scoperti chi gli ordì, questa carta da sé stessa parla tanto che non ha bisogno d'interpreti per dizifrarla. Lucildo il traditore la scrisse, di sua man la firmò; chi la ricevè fu Silenia, ambi intenti a tradirmi con la loro fuga. E l'uno e l'altra morranno in questo punto.»²⁰⁷

Il pregiudizio del sultano, unito all'ambiguità della lettera e della situazione in cui viene ritrovata, crea una falsa apparenza che Corbelli, al contrario di Pona, decide di ribaltare prima che porti alla morte di Silenia e di Lucildo. Alerico, infatti, padre di Silenia, giunge a corte poco prima dell'esecuzione e rivela non solo che la lettera era in realtà indirizzata a Rosina, ma che Lucildo è una donna e per giunta sorella di Silenia. Ogni equivoco viene così risolto e l'intreccio si conclude con un lieto fine.

9) L'Ermidauro, un intrigo di lettere

Le varianti illustrate finora mostrano la disponibilità degli autori barocchi a sperimentare la versatilità della lettera come fattore di sviluppo della trama. A volte il contributo dello scambio epistolare è minimo, limitato a momenti marginali della storia; altre volte è importante, interessando passaggi fondamentali della vicenda. In romanzi come i *Giuochi di fortuna* dell'Assarino o l'*Istoria spagnuola* di Anton Giulio Brignole Sale la lettera compare in più occasioni come mezzo da cui hanno origine scambi di persona, intrighi e rivelazioni, ma non è

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 59-60.

ancora il motore principale della storia, come invece nell'*Ermidauro* di Carlo della Luna.

Il 1641 si segnala, nella storia della narrativa epistolare italiana, per essere stato l'anno in cui furono pubblicati tre testi innovativi dal punto di vista dell'uso delle lettere, ossia il *Corriere svaligiato* di Ferrante Pallavicino, lo *Scherzo di fortuna* di Girolamo Brusoni e, sempre del Brusoni, gli *Aborti dell'occasione*, di cui mi occuperò più avanti. Nel 1641 venne data alle stampe a Roma anche la prima edizione dell'*Ermidauro*, unico romanzo di Carlo della Luna, pubblicato una seconda volta a Bologna nel 1643. L'*Ermidauro* non presenta l'originalità delle opere di Pallavicino e Brusoni, ma si fa notare per la parte determinante svolta dalle lettere nella creazione e soluzione dei suoi principali snodi narrativi.

La storia, ambientata nell'immaginario regno di Negroponte, racconta della congiura ordita da alcuni cortigiani contro il virtuoso protagonista. Sullo sfondo di una lotta per la successione al trono, nasce l'amore segreto tra Dorcelia, principessa di Negroponte, e Ermidauro, reso infelice dalla precaria condizione del protagonista e dalla gelosia della donna. In seguito a voci calunniose sparse ad arte dai suoi nemici, Ermidauro decide di assicurare la principessa con una testimonianza concreta dei suoi intenti: una promessa scritta di matrimonio. Tutto procederebbe per il meglio se il giovane non avesse la cavalleresca, ma sciagurata idea di non compilare del tutto il documento, e di lasciare all'amata 'carta bianca'.

E dato di mano al calamaio e alla carta (dal segretario poco anzi sul prossimo tavolino lasciati) si poneva per formarvi sopra una fede irretrattabile, per la quale egli si rendesse obbligato a non legarsi già mai con vincolo di matrimonio con altra che con la principessa: ma, sospesone l'effetto, si contentò, affine di renderla maggiormente soddisfatta, ch'ella come più le fosse a grado e quando più l'agio le avria concesso, da sé medesima la fabbricasse. E segnata perciò col proprio nome l'estremità da' piedi d'un foglio e impressovi il suggello, lo porse alla principessa senza pur avvedersi, ch'in vece

d'impiegare la penna alla sottoscrizione delle sue felicità l'aveva adoperata poco meno che a funestarsi.²⁰⁸

Il documento, formalmente assimilabile a una lettera, viene infatti trafugato da Tildora che, gelosa di Dorcelia, lo mostra al duca d'Andro, nemico di Ermidauro e candidato alla successione del regno di Negroponte. Tildora racconta di aver assistito alla promessa di matrimonio tra Ermidauro e Dorcelia e presenta il foglio firmato dal principe come prova della verità delle proprie asserzioni (variante 2c). Inizialmente il duca non sa cosa fare del documento, ma Alpirenio marchese di Caristo, fratello di Tildora e a sua volta nemico di Ermidauro, gli suggerisce uno stratagemma.

Io voglio, dunque, se voi lo permettete, che in persona d'Ermidauro si formi su il sottoscritto foglio una fede per la quale egli si dichiara tenuto a parteciparmi i più alti maneggi del regno, pur ch'io gli presti l'assistenza favorevole all'uccisione del re, che supporremo premeditata dal principe. Questa carta, capitata alla vista di Sua Maestà per le mani di Gordio,²⁰⁹ fintosi d'aver penetrato a caso un tal trattamento e fattosi ad arte poco curante della mia salvezza per aver fortuna di riuscir riparatore d'un tanto male, sarà bastevole a ritenere Ermidauro e a promuovere dai voti comuni di tutti i senatori una sentenza inretrattabile ch'assegnando a lui la morte, consegnerà ereditario nelle vostre mani lo scettro di questo regno.

Io, trattanto postomi a bello studio in fuga, sortirò d'autenticare per essa la congiura, della quale verrà meco incolpato Ermidauro, e mi sarà concesso, se la fortuna gli desse agio di ripararsi fuggendo fuori di Negroponte, il seguirlo ovunque egli sen vada; e mi sarà concesso il farlo dal venir Ermidauro da Gordio di lesa maestà, benché innocente, incolpato, mentre per la medesima cagione verrò ad accomunarmi le sue sfortune, fondando l'innocenza della mia mente sull'ingordigia di mio fratello, che predicherò aver più volte con veleni o altro simile tentato rendersi possessore di quella primogenitura che non ha sortito dalla nascita e dal destino. Né ci renda tepidi alla risoluzione d'un tanto affare il persuaderci che la principessa, conoscendosi rubata nel foglio, possa comprendere chiaramente la natura del fatto: perché fuggirà di svelare al re l'intenzione data ad Ermidauro delle sue nozze e la sicurezza a lei contraccambiata da esso per tal foglio senza aver prima procurato il consenso da Sua Maestà; la cui mente alla mente di Dorcelia totalmente, dai rincontri che n'ho osservati, ambigua si dimostra.²¹⁰

Il progetto consiste dunque nel riempire la parte del foglio lasciata in bianco da Ermidauro con un falso patto di alleanza tra il principe e il marchese di Caristo ai

²⁰⁸ CARLO DELLA LUNA, *L'Ermidauro*, Roma, per il Fei ad Istanza di Filippo de' Rossi, 1641, p. 52.

²⁰⁹ Fratello minore del marchese.

²¹⁰ *Ivi*, pp. 71-73.

danni del re di Negroponte. La situazione rientra nella variante 2a del falso mittente, perché, nonostante la firma di Ermidauro sia autentica, non è lui il vero autore del testo,²¹¹ e in quella 2c, perché Gordieo deve fingere di averlo intercettato e deve mostrarlo in seguito al sovrano. La contraffazione del duca e del marchese è all'origine delle sventure del protagonista: il re, riconosciuti la firma e il sigillo, non ha dubbi sull'autenticità delle accuse contro Ermidauro, mentre Dorcelia, essendosi accorta della sparizione della lettera, intuisce l'esistenza di una congiura, ma non osa intervenire per timore della reazione del padre alla scoperta del suo fidanzamento segreto. A Ermidauro non resta perciò che cercare di salvarsi fuggendo dal Negroponte. Per favorire la riuscita dell'intrigo i congiurati non esitano ad assassinare chiunque possa ostacolarli, tra cui la stessa sorella Tildora e Baltarco, ambasciatore di Macedonia, la cui morte scatena una rivolta negli stati vassalli del Negroponte.

Anche nel corso degli episodi minori le lettere svolgono una funzione importante, come mezzo per la trasmissione di informazioni tra i personaggi, come strumenti per ingannare il nemico o come sistema di comunicazione tra Dorcelia ed Ermidauro lontani. Ma la svolta decisiva è dovuta alla fortunata scoperta da parte del protagonista dell'identità dei suoi nemici. Il rovesciamento ha luogo durante una spedizione di Ermidauro in Ambracia, nella quale lo accompagna il marchese Alpirenio con la segreta intenzione di ucciderlo. Il principe nutre già dubbi sulla lealtà dell'amico, fino a quando

portatosi una sera secondo l'uso negli appartamenti d'Alpirenio ed avvedutosi ch'egli celata con guardinga celerità una lettera rimase dalla sua sopraggiunta totalmente turbato, s'accertò della fede di Resteno²¹² e ne' sospetti passati si confermò. Onde una

²¹¹ Identico espediente viene impiegato nell'*Istoria spagnuola* di A.G. Brignole Sale per falsificare una lettera di Celimauro a Felismena, lasciata in bianco ma con sottoscrizione autografa, A.G. BRIGNOLE SALE, *L'Istoria spagnuola*, cit., pp. 663-665.

²¹² Servitore fedele.

provvidenza superiore, giungendo al valor naturale una prontezza salutare, consigliatolo a non rimaner più lungo tempo dalla soggezion de' dubbi angustiato, il fe' risoluto a richieder dal marchese l'importanza di quella lettera che, sospesone la lettura, coi turbamenti del volto avea celato.²¹³

Alpirenio, vedutosi scoperto, reagisce colpendo il principe, che risponde all'aggressore uccidendolo. Una volta morto il marchese, Ermidauro entra in possesso della lettera misteriosa e vi legge il seguente messaggio del duca D'Andro a Alpirenio:

Non so se le vostre continuate tardanze nell'uccisione d'Ermidauro, signor marchese, faranno lagrimarci un giorno impedito le sicurezze comuni da voi medesimo predicate totalmente dipendenti dalla sua morte. Temo che la vostra negligenza nell'esecuzione dell'ultimo e più rilevante tratto non riesca profittevole agli amori d'Ermidauro e di Dorcelia, e che ci renda poco propiziatrici alle desiate grandezze le imputazioni di congiura con le quali ci è sortito lieve svellerlo dalla grazia del re, e di renderlo lontano da quelle assistenze che potevano rendergli stabili le promesse fattegli dalla principessa e da lui contraccambiate di matrimonio. La somma è che le mani nostre lordate e tinte col sangue di Tildora e di Baltarco, richiedono esser purificate col sangue d'Ermidauro se non vogliamo comprenderle necessitose di svenar noi medesimi per prevenire col proprio, il ferro del nimico. Ho già con la sottoscrizione approvati i capitoli pel mezzo di Gordieo inviatimi e, perché con la morte di Gernandro e con le nozze di Dorcelia e d'Artemiro contengono la succession mia al regno di Negroponte e 'l dominio vostro agli stati della Beozia, è necessario con la morte assicurarsi prima dagli ostacoli d'Ermidauro affinché egli, dalla esecuzione della congiura avvertito, non si comprenda in necessità d'assicurarsi di noi, per render abile sé medesimo a svellerci dalla fronte con le armi della sorella le corone de' nostri Stati. Vagliavi questa per istimolo alle operazioni de' disegni e per autentica dell'affetto che più che mai stabile vi rassegnò.

Il Duca d'Andro.

Inorridì il principe al tenore di quelle scelleraggini, che dichiaravano tradito sé medesimo con artifici così reconditi e ben tessuti. E riconoscendosi favorito dagli aiuti divini, che adombrando la mente del duca l'avevan forzato a scriver chiaramente negozio così importante, avria risoluto di addossar la cognizione della sua innocenza alla rivelazione di questa lettera, se in traccia ad essa non fosse inevitabilmente corso lo scoprimento dell'amor suo.²¹⁴

L'accidentale scoperta della lettera rivela a Ermidauro i termini della congiura e offre al giovane una prova incontestabile della sua innocenza. Ma il principe esita a servirsene, perché la lettera è al tempo stesso una prova del suo

²¹³ C. DELLA LUNA, *L'Ermidauro*, cit., pp. 204-205.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 209-211.

fidanzamento non autorizzato con Dorcelia. La storia è nel pieno di una complicata situazione 2c.

Insieme con la lettera del duca, Ermidauro trova anche la risposta preparata dal marchese, contenente la promessa dell'imminente assassinio e un appuntamento per il giorno dopo presso il villaggio di Eretria. Ermidauro dà ordine a Resteno di consegnare la lettera e si fa trovare l'indomani a Eretria al posto del marchese. L'incontro con il duca sfocia in un duello, che si conclude con il ferimento del duca e l'arresto di Ermidauro da parte dei soldati del re di Negroponte. Come temuto, la perquisizione del prigioniero porta però alla scoperta della lettera del duca contenente la storia della congiura.

Fu la lettera trovata appo lui da' soldati consegnata nelle mani del re che, risaputa con la morte d'Alpirenio la maniera con la quale era alle mani d'Ermidauro capitata, ne replicò la lettura e ne considerò non senza commozione l'importanza. Comprendevo per essa le scelleraggini del duca e de' compagni e, considerata l'innocenza d'Ermidauro, l'avria reso libero se l'amor di esso e della figlia e se le fedì tra di loro contraccambiate non lo avessero reso inabile alla pietà.²¹⁵

La lettera del duca è insomma sottoposta ancora una volta a occhi estranei rispetto a quelli per cui era stata scritta, ma il suo viaggio non è ancora terminato. Venuto a conoscenza della fuga del duca e stanco della guerra, il re di Negroponte decide infatti di inviare

al principe di Macedonia la lettera che del duca fu per la prigionia d'Ermidauro fortunatamente ritrovata. I barbari sensi di essa commossero meravigliosamente Artemiro che, spinto alla considerazione dell'ordite perfidie e riconosciuta l'innocenza del re nella morte dell'ambasciadore, fe' immediatamente arrestare il duca e si piegò alla pace con condizione (ricercato di ciò) di render le piazze occupate se alla restituzione di esse succedessero a felicitarlo le nozze di Dorcelia.²¹⁶

²¹⁵ *Ivi*, pp. 225-226.

²¹⁶ *Ivi*, p. 245.

La richiesta di Artemiro di sposare Dorcelia è l'ultimo ostacolo al matrimonio dei due protagonisti, fortunatamente superato dal nuovo amore del re per Auriana, sorella di Ermidauro. Il romanzo si conclude così con un doppio matrimonio che sancisce il ritorno della pace nel regno di Negroponte.

L'*Ermidauro* è il tipico romanzo eroico-galante in cui il tema dell'amore contrastato si lega a quello delle insidie della corte. Carlo Della Luna non introduce novità sostanziali rispetto alla produzione contemporanea, né dimostra velleità sperimentali in campo stilistico, ma concentra la propria attenzione sulla costruzione di un intreccio coerente e non troppo complicato. Alla moltiplicazione delle peripezie caratteristica di altre opere barocche si contrappone nel romanzo la scelta di un unico intrigo, quello della congiura, sul quale le varie digressioni si innestano senza distogliere l'attenzione dalla vicenda del protagonista. Anche per quanto riguarda l'uso delle lettere, come si è visto, Della Luna si appella a schemi consolidati, salvo applicarli ai passaggi fondamentali della trama e non solo a episodi laterali, una scelta inconsueta per testi di ampio respiro. Ed è nell'idea di sviluppare la storia come concatenazione di incidenti dovuti a carte perdute e poi ritrovare che consiste forse il tratto più originale del romanzo.

10) La lezione della drammaturgia

Trent'anni dopo la prima edizione dell'*Ermidauro*, la pubblicazione dell'*Aristo ovvero sia l'incestuoso micidiale innocente* di Gasparo Ugolini provò ancora una volta come fosse possibile reggere un intero romanzo su una struttura di scambi epistolari. Il racconto di Ugolini, pubblicato nel 1671 in un'edizione scadente con indicazione di stampa «Amsterdam, per Gullielmo Winzlaick»,²¹⁷

²¹⁷ Sull'*Aristo* cfr. LUCINDA SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento*, Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 58-59 e pp. 104-105.

narra la storia d'amore tra Aristo, il protagonista, e due sorelle napoletane, Erminia e Aurelia, complicata da uno strano gioco di lettere scambiate e perdute.

Aristo giunge a Napoli e si innamora perdutamente di Erminia, dama bellissima ma restia ai corteggiamenti. Per attirare la sua attenzione il giovane decide di scriverle una lettera e di consegnarla con il sigillo rotto, così da costringerla ad accettarla se non altro per evitare che qualcuno possa leggerla al posto suo. Erminia non resiste alla curiosità e, appartatasi in un angolo del giardino, legge il biglietto, dando segno con i suoi sospiri di essersi già innamorata. Aristo assiste di nascosto alla scena e, al termine della lettura, affronta Erminia chiedendole se ha distrutto, come le aveva detto, il foglio. La donna assicura che lo farà al più presto, ma appena può si ritira nelle proprie stanze per dare sfogo alla neonata passione, commentando frase per frase il contenuto del messaggio.

«Fa' core mio cor, od ardo; fa' senno mio dissennato pensiero» e rileggendo il foglio disse: «“L'averti io sinor adorato”: ah caro, questi sono affetti troppo svenati, non tributati a me giuridicamente dovuti quand'io non pretendessi il titolo di tirannia. Che merito io d'adorazioni da chi è l'idolo del cor mio? “E la ferma proposizione d'adorarvi fino all'oblivione delle ceneri mie”: oh, questo sì ch'è un tratto di singolar finezza, né degg'io restar vinta dalle tue cortesie: anche dopo lo sperdimento di queste ceneri, parlo delle mie, t'adori pur l'ombra d'Erminia, Aristo mio. “Non è proceduto da altro che dal vostro merito”: oh, sì che l'indovini, perché appunt'io meritava d'esser adorata da te, perché se gl'idoli, false deità, sono adorati con esempio della perdizione loro, io di già son perduta; ma se il merito miro, già lo conoscerti non doveva pretender altro fondamento che le tue cortesie sostienlo quanto t'aggrada, che per questo sarò quanto ti pare meritevole. “Le grazie che mi fate provengono dalla vostra cortesia.” Adesso sì, che conosco l'error mio e confesso che allora ch'io t'era sì ritrosa, veramente io ti graziava, perché ti dava io campo e fomento da tessermi e prepararmi le rovine nelle quali sprovvistamente m'hai colta. “Questa sempre conservatemi dinanzi agl'occhi, ch'io così”: che vuoi ch'io ti conservi, se ciò che ti figuri te l'avevi tu fabbricato? che speranze vuoi scemare, se non hai luogo di sperare mentre son tutta tua? Speri colui che non ha. “Né voi dubitate, che manchi mai d'esser vostro”: ah questo è quello che tocca il vivo: che “divotissimo e obbligatissimo schiavo”? tu schiavo? e me confini alle catene! tu obbligatissimo e a me ti doni? tu divotissimo ed io t'adoro? no, che queste ultime espressioni non meritano l'impressione. Aristo, in poche parole aggiusto le partite fra noi: o è vero ciò che tu nel tuo foglio ti dichiari, o falso.»²¹⁸

²¹⁸ GASPARO UGOLINI, *L'Aristo, ovvero sia l'incestuoso micidiale innocente*, Amsterdam, Gulielmo Winzlaick, 1671, pp. 46-49.

Pazza d'amore, Erminia lascia cadere nel cappello di Aristo un mazzo di fiori insieme con una risposta incoraggiante, che Aristo commenta in un analogo soliloquio. Dopodiché, colto dalla stanchezza, il giovane si addormenta.

Dormiva, e così saporosamente che la mano la quale con il biglietto d'Erminia servivale di guancia sopra la loggia fra la bocca e l'occhio, sognandosi d'impugnar la penna per risponder, lasciò cader la carta e a tempo appunto che Aurelia, la sorella, passeggiando per lo giardino a coglier fiori trovolla. Raccoltala e lettola, fu sforzata di creder a due occhi quello che non doveva creder a mille lingue. Sospeso il guardo, s'allontanò con il foglio medesimo dopo riletto.²¹⁹

Ed è così che il caso si intromette come suo solito negli affari dei due innamorati. Aurelia infatti, a sua volta innamorata di Aristo, si scopre gelosa della sorella e comincia a rivolgerle incomprensibili accuse. Erminia non capisce perché Aurelia sia tanto arrabbiata, ma per sicurezza si affaccia alla loggia e prega Aristo di bruciare la lettera che gli ha inviato. Aristo promette di farlo, ma in realtà non ha idea di dove la lettera sia andata a finire. Subito dopo compare Aurelia alla finestra, con in mano un biglietto che Aristo immagina sia stato scritto da Erminia, mentre la vera autrice è sua sorella. Nella lettera Aristo è pregato di non dar credito alle parole del primo messaggio e di bruciarlo appena possibile. Ovviamente, appena Erminia si affaccia di nuovo alla finestra, Aristo cerca di ottenere delle spiegazioni e i due, costretti a un dialogo tra sordi, finiscono per litigare.

Passato qualche tempo, Aristo e le due sorelle sono invitati a una battuta di caccia da Don Sanzio, ma durante la giornata il giovane rimane ferito. Nel tirare fuori dalla tasca un fazzoletto per soccorrerlo, Aurelia lascia inavvertitamente cadere la lettera di Erminia, che Celia raccoglie e riporta all'autrice. Erminia,

²¹⁹ *Ivi*, p. 67.

scoprendo che Aristo le ha mentito, si infuria e pretende che le siano restituiti tutti i pegni d'amore. Aristo le consegna allora la lettera vergata da Aurelia, ma creduta di Erminia, aumentando se possibile la collera della ragazza. Tornate a casa, le due sorelle si affrontano. Erminia, per tutelare il segreto della propria passione e giustificare il possesso delle due lettere, inventa una complicata bugia con la quale si fa passare per guardiana dell'onore di casa; Aurelia, per tutta risposta, l'accusa di mentire. La soluzione dell'equivoco arriva solo quando Erminia ascolta Aristo lamentarsi a voce alta di aver perduto la lettera e di aver mentito sul fatto di averla data alle fiamme. E' così che si giunge finalmente a un chiarimento:

«Ma ditemi, Aristo» ripigliò Erminia, «come avete voi arso la mia carta, se io la tengo fra le mani?» «Sì, l'ultima signora.» «Qual ultima, s'una sola ve n'ho dato?» «L'ultima che, per vostro nome accennandomi, diedemi Aurelia vostra sorella.» «Orsù, questa intendo; ma la prima come l'ardeste, se pur la prima, quella ch'io vi diedi, eccola fra le mie mani?» a questi voti e menzioni si perse Aristo per esser trovato mentitore, ma si consolò perché vide sicura la carta già perduta, e disse prostrandosi: «Signora, ah Erminia, o perdonatemi o se volete punirmi fatelo qui a' vostri occhi, perché impari a non più mentir il vero: mi cadde la carta con fiori e nastro mentre breve sonno felicitandomi per le vostre grazie m'occupò i sensi.»²²⁰

Chiarito l'inganno di Aurelia e concluso l'intricato scambio di lettere, la storia prende inaspettatamente una piega prima licenziosa e infine tragica. Aristo ottiene un appuntamento notturno nella stanza di Erminia che, dopo aver fatto l'amore, si allontana per aver sentito un rumore. Aurelia ne approfitta allora per sostituirsi a lei e unirsi a propria volta con il giovane, che non l'ha riconosciuta. Quando Erminia rientra nella stanza, Aristo crede si tratti di un intruso e immediatamente la uccide. L'uomo si accorge però del terribile errore e decide di togliersi la vita.

La sensazionale definizione di Aristo come incestuoso e omicida si comprende solamente una volta raggiunto l'epilogo della storia, e riguarda una parte del romanzo che occupa appena un decimo del volume, mentre il cardine della

²²⁰ *Ivi*, pp. 143-144.

vicenda ruota intorno agli equivoci tra gli innamorati dovuti ai maneggi epistolari di Aurelia. La promessa di riservare a un altro volume le avventure della sorella sopravvissuta, l'inverosimiglianza degli eventi e lo schematismo dell'intreccio invitano a non dare troppa fede all'affermazione dell'autore di essersi ispirato a un fatto realmente accaduto²²¹ perché, se ispirazione c'è stata, è più facile pensare che sia giunta dal mondo dei libri, se non da quello del teatro. Mentre la conclusione del romanzo riecheggia situazioni della novellistica barocca, tutto ciò che lo precede appare infatti la descrizione di un'azione scenica immaginata o vista dall'autore e riproposta in volume sotto forma di romanzo. Svariate scelte narrative sembrano dettate dalla necessità di adeguarsi ai limiti tecnici di una modesta rappresentazione: il numero dei personaggi è ristretto a quattro, l'ambientazione principale è il giardino di un palazzo munito di balcone, le 'entrate' e le 'uscite' dei protagonisti sono chiaramente scandite. Abbondano i dialoghi, i soliloqui, le scene di delirio; anche il commento riga per riga delle lettere ricevute è un tipico espediente da commedia, atto a rendere partecipe il pubblico di un testo che, per ovvie ragioni, non può leggere autonomamente.²²²

L'ipotesi dell'esistenza di un archetipo teatrale per l'*Aristo* di Carlo Della Luna è coerente con le affermazioni di alcuni scrittori dell'epoca e degli studiosi contemporanei sui rapporti di reciproco scambio tra la narrativa e il teatro. L'*Aristo* non sarebbe certo il primo romanzo barocco tratto da una commedia, visto che secondo Ferrante Pallavicino già l'intreccio del *Principe ermafrodito* sarebbe stato ripreso da una rappresentazione spagnola.²²³ Altro narratore a confessare esplicitamente i propri debiti nei confronti del teatro è Maiolino

²²¹ *Ivi*, p. n.n.

²²² La lettura ad alta voce di una lettera inframmezzata da incisi e commenti compare per esempio nella scena terza del secondo atto del *Negromante* (seconda redazione) di LUDOVICO ARIOSTO, in *Le commedie*, II, Torino, UTET, 2007, pp. 562-563.

²²³ F. PALLAVICINO, *Il principe ermafrodito*, a cura di Roberta Colombi, Roma, Salerno editrice, 1992, p. 47.

Bisaccioni,²²⁴ mentre per la maggior parte dei restanti scrittori bisogna accontentarsi di supposizioni. Di echi del teatro contemporaneo nell'elaborazione di novelle e romanzi seicenteschi parlano, tra i moderni, Albert N. Mancini²²⁵ e Claudio Varese,²²⁶ senza tuttavia approfondire l'argomento. Secondo questi studiosi è soprattutto l'impianto schematico della narrativa a rivelare affinità con la drammaturgia, con il suo gusto per i congegni basati sugli equivoci e sugli scambi di persona.

L'*Aristo* è forse il segno più esplicito della disponibilità della narrativa seicentesca a lasciarsi contaminare dal teatro e a riciclare meccanismi comuni nella commedia come, tra gli altri, il dirottamento della posta. Spesso sulla scena erano proprio le lettere, perdute, scambiate, ritrovate o falsificate a fornire il motore dell'azione o un *deus ex machina* risolutivo. Henri Recoules, per esempio, ha sottolineato l'importanza della comunicazione epistolare nella struttura delle opere di Lope de Vega, Tirso de Molina e Caldéron de la Barca, redigendo un utile repertorio che si limita a segnalare la presenza di lettere senza tentare alcun tipo di organizzazione delle stesse.²²⁷

Sempre al proposito, una sezione del repertorio di Nicoletta Capozza dedicato ai lazzi della commedia dell'arte è riservata ai «Lazzi della lettera» descritti come i «più popolari di tutta la Commedia dell'Arte».²²⁸

L'espedito della lettera da consegnare all'amato è usato dagli attori in diverse varianti: il lazzo può costruirsi intorno al contenuto della lettera e alle reazioni che esso comporta nei personaggi; oppure può essere messo in atto da chi leggendola ne storpia il contenuto;

²²⁴ EDOARDO TADDEO, *Le "favole tratte dal vero" di Maiolino Bisaccioni*, in «Studi secenteschi», 30, 1989, pp. 101-130.

²²⁵ A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzieri*, cit., pp. 83, 109-110 e 128-129.

²²⁶ CLAUDIO VARESE, *Prosa*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Seicento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1992, p. 711.

²²⁷ HENRI RECOULES, *Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro*, in «Boletín de la Real Academia Española», Tomo IV, Cuaderno 203, 1974, pp. 479-496.

²²⁸ NICOLETTA CAPOZZA, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino, 2006, p. 78.

o ancora, ed è il caso dei lazzi più riusciti, la lettera è al centro di equivoci a catena piuttosto elaborati che a volte, come nella raccolta Sersale, reggono tutto lo scenario.²²⁹

La somiglianza tra le funzioni di questi ‘lazzi’, svariate trame di commedie barocche e rinascimentali e i meccanismi impiegati dagli autori di romanzi e novelle lascia ipotizzare una reciproca contaminazione tra drammaturgia e narrativa anche per quel che riguarda la fortuna della lettera come mezzo di costruzione della vicenda, relazione che auspicabili approfondimenti in campo teatrale permetterebbero di precisare.²³⁰

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Recoules si augurava di stimolare altri studiosi a indagare le funzioni delle lettere nel teatro spagnolo del *siglo de oro*. Alla sua proposta ha risposto CARLOS ROMERO MUÑOZ tramite un articolo sulle *Cartas anfíbológicas en la comedia clásica española* (in «Rassegna iberistica», 74, Febbraio 2002, pp. 3-23) che conferma l'importanza strategica degli equivoci provocati dalle lettere per la costruzione delle trame teatrali.

Capitolo 3: La scrittura esibita

1) Con gli occhi del personaggio

La narrativa barocca mostra la comunicazione epistolare come un'azione rischiosa, che caso, leggerezza o malizia possono trasformare in una terribile fonte di guai. Di lettere pericolose se ne contano moltissime, tutte causa di complicate avventure, ma nessuna è tanto strana quanto quella spedita da Vettilio al suo nemico Marco Aurelio, nella *Faustina* del Lupis. Il foglio, riportante la falsa firma dell'imperatrice, è stato avvelenato con un siero talmente potente da uccidere all'istante chiunque lo tocchi, a partire dai primi curiosi messaggeri. Allarmato dagli improvvisi decessi e desideroso di scoprirne origine e responsabili, Marco Aurelio dà ordine di aprire la lettera.

Incontinente dai pratici e più animosi, con mollette e con antidoti fu rivolta. Apparse tutta piena nelle due facciate con principi di vari capi, il che commosse maggiormente curiosità di circostanti, ma come che era stata formata senza fondamento di negozio e

doveva servire solamente alla macchina, non si raccolse dal suo contenuto alcuna luce del tradimento.²³¹

A dispetto della sua conclamata insensatezza e inutilità agli scopi dei personaggi, la lettera è riportata integralmente subito dopo. Il mittente vi si lamenta di un certo Valnada, per aver favorito un plebeo, dell'invidia di chi lo ritiene immeritevole della posizione ottenuta alla corte di re Sigismarte di Palestina. L'autore prosegue rivendicando la propria nobiltà nonostante l'attuale sfortuna e descrivendo la sua città di origine come «una colonia de' Romani ed una madre d'eroi», che «avea esercitato più vicarie imperiali» e in cui, tra l'altro, ebbero i natali diversi papi («sacre tiare»).

Che senso ha, se ne ha, una simile lettera? E' quello che si domandano anche i cortigiani di Marco Aurelio.

Restò delusa l'aspettazione degli astanti nella notizia del fatto mentre, oltre che dalla lettera non si poté trarre conseguenza de' macchinanti, non v'era nemmeno la sottoscrizione. Molti dicevano che la lettera, benché mostrasse negozi differenti, tuttavia parlava con mistero e che quando si fossero ritorti i suoi argomenti ben avrebbe dato qualche indizio del sospetto. Certi, che quei sensi erano stati messi alla cieca senza includere cosa alcuna di successi ma solo per effettuarsi la macchina. Alcuni, che giacché era avvelenata non servivano tanti periodi e che bastava semplicemente la carta. Altri discorrevano ch'era necessario che il foglio si fosse empito di scrittura perché il veleno era stato misurato con l'inchiostro e che quanto più abbondava nei caratteri, maggiormente avrebbe assicurato il disegno. Molti stimavano pazzia di farsi diligenza di Valnada nella Palestina, mentre l'abbondanza de' nodi²³³ avrebbe tenuta sempre cieca ogni chiarezza dell'autore, oltre che né tampoco v'era il cognome; e poi Sigismarte portava un secolo ch'era morto nel suo impero.²³⁴

Sembrano brancolare nel buio, mentre invece hanno tutti indovinato, avendo ragione sia quelli che sostengono l'inutilità di tentare un'interpretazione, sia quelli che ritengono che la lettera abbia un senso e che possa condurre al suo vero autore. Il testo non ha senso perché serve solamente a creare una parvenza di

²³¹ A. LUPIS, *La Faustina*, cit., pp. 142-143.

²³² A. LUPIS, *La Faustina*, cit., pp. 145-146.

²³³ Correggo così il «noi» dell'originale.

²³⁴ *Ivi*, p. 147.

lettera che faccia da cavallo di Troia per il veleno. Il suo presunto autore, che non è certo Faustina, potrebbe essere dunque un personaggio inesistente, e ad ogni modo ciò che racconta non ha alcuna importanza per il romanzo. Al tempo stesso però, la coerenza dei concetti, l'esistenza di un re Sigismarte e il fatto che sia stato riportato integralmente nel romanzo suggeriscono che il testo un significato lo abbia.

Per risolvere l'apparente paradosso bisogna aprire una breve parentesi sulle peculiarità delle 'lettere testo' inserite in un racconto. L'illusione generata dalla trama lascia credere nell'immediato che si tratti di lettere composte da e per i personaggi, ma basta soffermarsi un momento per ricordare che non di trascrizioni si tratta, ma di testi originali il cui vero autore è lo stesso della storia e il cui destinatario è il pubblico dell'opera. La lettera appartiene insomma a due piani di realtà diversi, uno interno al racconto (è quello dei personaggi), l'altro esterno, in cui vivono autore e pubblico reali.²³⁵ Generalmente il testo ha senso sia per i lettori interni che per quelli esterni, ma nel caso della lettera di Vettilio solo il pubblico reale può intendere precisamente ciò che sta leggendo, dal momento che riguarda fatti e persone estranei al racconto. L'allusione a luoghi esotici, la ricchezza di particolari e la precisione dei riferimenti sono aspetti del testo epistolare tipici dei racconti a chiave tanto in voga nel Seicento²³⁶ e suggerirebbero perciò una lettura di questo tipo. Senza uno studio approfondito non è possibile darne un'interpretazione probante, ma si può avanzare l'ipotesi che dietro a Sigismarte di Palestina si celi in realtà Sigismondo I o Sigismondo II di Polonia, entrambi morti da almeno un secolo nel 1666 e legati attraverso la

²³⁵ La sovrapposizione di diversi piani di lettura nella narrativa epistolare è rappresentata come un gioco di scatole cinesi nello schema riportato a p. 18 di F. CALAS, *Le roman épistolaire*, cit.

²³⁶ A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzieri*, cit., p. 29.

regina Bona di Sforza alla città di Bari,²³⁷ nella cui provincia Lupis, originario di Molfetta, era nato.²³⁸ La confusione dei cortigiani è dovuta alla mancanza di coerenza tra testo e piano interno e non alla cifratura, che serve solo a renderlo ‘incomprensibile’ e dunque misterioso anche a un lettore esterno ignaro della codificazione a chiave.

La sfasatura ideata da Lupis consente di avvertire nella *Faustina* la separazione tra il piano del romanzo e quello della realtà, di solito dissimulata dalla coerenza del testo epistolare sul piano interno. Per comprendere caratteristiche e funzioni degli inserti è tuttavia necessario tenere presente la distinzione tra i due piani e soprattutto la predominanza delle esigenze di quello esterno su quello interno, dovuta al fatto che l’unico vero fruitore delle lettere è il pubblico reale. E’ per rispondere ai suoi bisogni che la lettera riporta determinate informazioni piuttosto di altre e assume una particolare forma stilistica, benché sotto l’apparenza di rivolgersi a un personaggio del racconto. Tra queste esigenze vi è senza dubbio quella di mettere i lettori al corrente di alcuni sviluppi della storia, ma come già accennato nel capitolo precedente, la volontà di rendere comprensibile la trama non basta a spiegare la scelta dello specifico modello epistolare. Ciò che sappiamo del romanzo barocco e l’osservazione di contenuti e forme degli inserti invitano semmai a considerare l’ipotesi della commistione tra generi letterari, altra esigenza profondamente sentita dagli autori e dai lettori dell’epoca, come spinta prevalente all’immissione di lettere.

La cultura del Seicento aveva tentato di reagire alla crisi manierista dei generi letterari assemblando formati prima d’allora indipendenti e dando vita a generi

²³⁷ OSCAR HALECKI, *Storia della Polonia*, Roma, Edizioni Hosianum, 1966, pp. 141-163.

²³⁸ FIAMMETTA CIRILLI, *Lupis, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXVI, 2006, pp. 615-616.

ibridi come il romanzo,²³⁹ in cui erano confluiti aspetti dell'epica, del dialogo, della novellistica e della trattatistica. La commistione, oltre a essere un tratto costitutivo del nuovo genere, aveva tra i propri scopi anche quello di nobilitare un formato altrimenti di scarso prestigio, estendendo a tutto l'insieme il favore riconosciuto alle singole componenti. L'introduzione nel romanzo di lettere testo può essere quindi interpretata come un sistema per integrare nella narrativa l'epistolografia,²⁴⁰ genere il cui prestigio derivava dalla tradizione rinascimentale dei libri di lettere.²⁴¹

Pubblicare scritture private significa in ogni tempo riconoscerne l'interesse per un pubblico più ampio rispetto a quello dei corrispondenti originali, per motivi di ordine contenutistico o formale. Nel Cinque e Seicento erano ritenute meritevoli di pubblicazione le lettere che riportavano informazioni di attualità, aneddoti curiosi e opinioni autorevoli oppure che presentavano caratteri di linguaggio e di stile tali da essere proposti all'apprezzamento e all'imitazione di tutti. Dal momento che questi aspetti non sono legati all'autenticità dei presunti originali e che il valore documentario delle lettere era relativamente importante per il pubblico del Rinascimento, il modello epistolare poteva essere adottato anche in assenza di precedenti comunicazioni private, come pretesto per la pubblicazione di scritture brevi. Le lettere riportate nelle novelle e nei romanzi soddisfacevano sempre almeno uno dei criteri di interesse richiesti dall'editoria, come se il loro valore non dovesse dipendere dal rapporto col contesto narrativo ma da qualità autonome. Gli autori potevano giungere addirittura a inserire lettere dal contenuto superfluo, perché relativo a fatti già noti o a questioni marginali per

²³⁹ M. CAPUCCI, *Fiaba, novella, romanzo*, in M. CAPUCCI e CARMINE JANNACO, *Il Seicento*, Milano, Francesco Vallardi, 1986, p. 591; A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzieri*, cit., p. 18.

²⁴⁰ A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzieri*, cit., pp. 65-66 e p. 106.

²⁴¹ A. CASTILLO GÓMEZ, *Entre la pluma y la pared*, cit., p. 35 ; A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., p. 86.

la comprensione del racconto, solo in vista di un arricchimento delle loro opere. Sono proprio questi casi, meglio di altri, a mettere in luce la dipendenza degli scrittori da una concezione della lettera come modello di scrittura pubblica più che come forma della comunicazione privata.

2) Dissertazioni

Il caso più eclatante è quello delle lettere prive di influssi profondi sulla storia, la cui presenza risulta fine a sé stessa. Rispetto all'economia del racconto, la loro lettura da parte dei personaggi non rappresenta che un mero incidente privo di reali conseguenze narrative, oppure un espediente per giustificare la presenza delle lettere stesse. Sono testi caratterizzati da contenuti in senso lato didattici, affini a quelli trattati dalla contemporanea epistolografia a stampa.

Agli esordi dell'età moderna la corrispondenza costituiva il principale mezzo di informazione, consentendo di restare aggiornati non solo sullo stato di amici o parenti, ma anche su quello di regioni e popoli lontani.²⁴² I precursori degli odierni giornali nacquero come evoluzione delle lettere di ragguaglio, riprodotte a stampa in molteplici copie e secondo un formato identico, almeno all'inizio, a quello delle lettere manoscritte.²⁴³ Il genere epistolare, caratterizzato dalla brevità dei testi, dalla varietà degli argomenti e dal legame con l'attualità, svolgeva allora molte delle funzioni del moderno giornale: informare, intrattenere e divulgare opinioni.²⁴⁴ Il Seicento italiano continuò a produrre raccolte di lettere varie – storiche, facete, morali - come i sei volumi pubblicati da Antonio Lupis tra gli

²⁴² SANTIAGO DE LINIERS, *Florecimiento del estilo epistolar en España*, Madrid, Establecimiento tipografico de Fortanet, 1894, pp. 48-49.

²⁴³ T. PLEBANI, *Il "genere" dei libri*, cit., pp. 188-189.

²⁴⁴ L. BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., pp. 35-38; R. MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 24-25.

anni Sessanta e Ottanta del secolo²⁴⁵ e a lasciare che lettere-saggio o lettere-novella o lettere-commento scivolassero tra le pagine dei romanzi. Per gli autori era questo un modo facile per dilatare il racconto, inserire digressioni o riciclare vecchi materiali, alla pari di molti componimenti in versi e discorsi accademici introdotti «al fine di soddisfare e stimolare l'attesa dei lettori per la varietà, la pluralità enciclopedica delle materie come fonte di intrattenimento ricreativo».²⁴⁶

Le materie toccate dalle lettere interpolate, come preannunciato, non si distaccano da quelle affrontate nei libri di lettere e sui fogli volanti. Tra le più comuni abbiamo le questioni di politica e di guerra, temi che venivano spesso trasferiti dal dispaccio militare e dall'avviso diplomatico direttamente nelle prime gazzette. Si deve all'attività di storiografo e informatore politico di Girolamo Brusoni la presenza nel *Carrozzino alla moda* di tre digressioni storiche sotto forma di missive lette ad alta voce dai personaggi, la prima dedicata alla sconfitta subita dal principe di Transilvania Giorgio II Rákóczi nella guerra contro la Polonia,²⁴⁷ la seconda alle notizie sulla seconda battaglia dei Dardanelli tra veneziani e turchi, la terza sulla morte del capitano Lazzaro Mocenigo.²⁴⁸ L'occasione è offerta dall'arrivo del corriere nei luoghi ove sono riuniti Glisomiro e i suoi amici: ricalcando una scena forse comune nei ritrovi aristocratici dell'epoca, Brusoni mostra i personaggi intenti a scambiarsi le informazioni

²⁴⁵ A. LUPIS, *Il Postiglione*, Venezia, Francesco Valvasense, 1660; *La Valige smarrita*, Venezia, Abondio Menafoglio, 1666; *Il Plico*, Venezia, Abondio Menafoglio, 1676; *Dispaccio di Mercurio*, Venezia, Nicolò Pezzana, 1682; *La Segreteria morale*, Venezia, Giuseppe Maria Ruinetti, 1687.

²⁴⁶ E. TADDEO, *Le "favole tratte dal vero"*, cit., p. 108.

²⁴⁷ G. BRUSONI, *Il carrozzino alla moda*, cit., pp. 278-279.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 349-371 e pp. 403-416. Le due relazioni compaiono parafrasate nell'*Historia dell'ultima guerra tra veneziani e turchi*, seconda parte, Venezia, Presso Stefano Curti, 1673, sempre di Girolamo Brusoni, alle pp. 2-12, e potrebbero derivare da due opuscoli conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia che non sono purtroppo riuscita a consultare (*Lettera di ragguaglio della presa della città, e fortezza di Suazich dall'armi della serenissima Repubblica di Venetia nella Natolia. Sotto il commando dell'illustrissimo signor Lazaro Mocenigo k.r procurator capitan general da mar. Li 18 maggio 1657*, Venezia, Gio. Pietro Pinelli, 1657 [MISC 2707. 013]; *Lettera di ragguaglio del combattimento tra l'armata veneta, e la turca a' Dardanelli. Sotto il comando del sig. Lazaro Mocenigo k. procurator capitan general da mar. Seguito li 17, 18 e 19 luglio 1657*, Venezia, Gio. Pietro Pinelli, 1657, [MISC 2707. 014]).

ricevute e a commentare le novità giunte da lontano. Dalla lettura si passa poi alla conversazione e alla rievocazione del passato, ma non all'azione vera e propria. La divagazione, di per sé interessante, riesce tutt'al più a rafforzare l'atmosfera di ozio raffinato evocata dal romanzo e ad accreditare, tramite riferimenti a fatti precisi, l'ambientazione all'anno 1657.

Lo stratagemma della lettera è sfruttato da Brusoni anche in altre circostanze, sempre per introdurre digressioni e approfondimenti. Verso la fine degli *Amori tragici* un flamine è incaricato di compiere un'ispezione nel tempio dove sono rinchiusi le vergini consacrate, alla ricerca di prove dei loro eccessi. Durante la perquisizione emerge da un fascio di nastri e fiori una carta anonima, indirizzata a una «Figlia carissima», su cui sono riportati vari consigli su come vivere quietamente e conservare la propria onestà nonostante la corruzione dell'ambiente monastico.²⁴⁹ La lettera è stata scritta apparentemente da una religiosa anziana a una novizia perché possa avvalersi della sua esperienza, ma il realismo delle istruzioni, ispirate a principi politici quali la prudenza e la dissimulazione, stride con l'idealizzazione della vita religiosa tipica della letteratura spirituale²⁵⁰ ed è una cifra del tono polemico che caratterizza nel complesso il romanzo di Brusoni. Affidando gli insoliti precetti a una lettera l'autore raggiunge allo stesso tempo diversi obiettivi: rendere più acerba la provocazione attraverso la deformazione di una specifica formula letteraria, dare risalto al brano isolandolo dal contesto e creare un prudente ma ambiguo distacco tra la voce dell'autore e quella che enuncia proposte tanto controverse. Anche in questo caso il ritrovamento della lettera arricchisce l'opera da un punto di vista ideologico ma non ha ricadute sullo sviluppo della trama, costituendo un incidente privo di qualsiasi conseguenza.

²⁴⁹ G. BRUSONI, *Degli amori tragici*, Roma, Salerno, 2009, pp. 174-177.

²⁵⁰ EMANUELA BUFACCHI, *Introduzione* a G. BRUSONI, *Degli amori tragici*, cit., pp. 39-40.

La digressione epistolare può anche assumere la forma dello scambio di lettere intorno a un quesito proposto da uno dei personaggi, a partire da un problema o da un dubbio che lo riguarda. Questo genere di consulto epistolare ripropone nel romanzo una pratica diffusa al di fuori del contesto narrativo e comune sia nelle raccolte di lettere che in altre tipologie testuali. Per il Seicento, numerosi esempi provengono da scritti di membri dell'Accademia degli Incogniti, che espressero attraverso il dialogo epistolare il senso della partecipazione collettiva degli intellettuali all'elaborazione delle idee. Le lettere pubblicate in appendice all'*Adamo* del Loredano sulla legittimità del romanzo religioso,²⁵¹ o quelle premesse alla *Scena d'uomini illustri d'Italia* di Galeazzo Gualdo Priorato sulle difficoltà del genere encomiastico,²⁵² riproducendo un colloquio tra diversi scrittori, affrontano la materia con risultati più fluidi rispetto a quelli ottenibili con un classico prologo. Loredano sceglie la forma del dibattito anche per evidenziare la natura accademica della sua dissertazione su *Sei dubbi amorosi* stampata nel 1647,²⁵³ conferendo alla dialettica epistolare una dimensione preponderante che favorisce, secondo Jeannine Basso, la formazione di una sottile tensione romanzesca.²⁵⁴

Incognito è anche Giovan Battista Bertanni, autore della *Novella vigesimaprima* della seconda parte delle *Cento novelle amoroze* da cui traggio un esempio di dialogo epistolare come opportunità nel racconto di riflessione e ammaestramento. All'inizio della novella il protagonista Ennio è descritto come un abile ma povero poeta siciliano, improvvisamente sfrattato di casa per

²⁵¹ G.F. LOREDANO, *L'Adamo*, Venezia, Sarzina, 1640, pp. 131-172.

²⁵² GALEAZZO GUALDO PRIORATO, *Scena d'uomini illustri d'Italia*, Venezia, Appresso Andrea Giuliani, 1659, pp. n.n.

²⁵³ G.F. LOREDANO, *Sei dubbi amorosi trattati accademicamente ad istanza di dama nobile*, Venezia, per il Valvasense, 1647.

²⁵⁴ JEANNINE BASSO, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*, Roma, Bulzoni editore/ Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990, vol. II, p. 640.

insolvenza verso l'erario pubblico. Preso dallo sconforto, il giovane scrive a un amico giureconsulto per chiedere un parere professionale e lamentare le proprie inavvedute scelte:

Eccellentissimo signore,
confesso che il verseggiare e il cantar della cicala tengono quella simpatia che dipende da una medesima natura. Onde se nelle penne consistono le loro fatiche e stanno i vantì nelle loro garrule voci, sono gli esiti vicendevolmente confacevoli anco sospirati nelle miserie, ma non sollevati. Il poeta s'inoltra con la mezzanità delle parole a mercar la lode, la quale consiste in parole, e queste ricompensate con quelle occidono l'essere vitale, che ricerca per nutrimento altro che vento di parole. La vita del poeta indaga operosamente la dolce aura d'una felice fama e, sé stesso obliando per tale acquisto, ragionevolmente povero e nudo s'incammina al suo fine. Queste chiarezze, più volte dalla vostra prudenza dilucidatemi e da me derise, mi vengono a tempo negli occhi che sospirato non posso che confessarle reali e odiar le mie delizie nelle medesime composizioni. Mi è stata denudata la casa in faccia, la giustizia così vuole, dichiarandomi scoperto in bianco di pubbliche gravezze. So però che prima della tempesta vengono i lampi e che non giunge la penitenza se non precede la correzione. Senza avvertimento n'è venuta l'esecuzione e son costituito il debitore senza aver debito, mentre nel protocollo del principe veggio la mia partita aperta e vive nel mio libro la ricevuta del già da me esborsato. Spero di riavere il mio, se tosto lo potrò rivedere, e se troppo è per ritardar in villa mi avvisi, che con altro marinaro tenterò di rimbarcar per casa le mie strappate spoglie.²⁵⁵

La richiesta di soccorso non giunge inaspettata all'avvocato, che risponde con una disquisizione sulla miseria dei letterati e sulla corruzione del patrocinio cortigiano.

Ennio mio,
le sensate parole d'un sicuro amico dovrebbero esser impresse nei petti altrui indelebilmente con lo scarpello della prudenza; le oneste ammonizioni d'uno interessato per affetto sono degne di aver forza per violentar l'ammonito al proprio interesse. Chi non crede all'espressione d'una lingua sciolta all'altrui pro, non conosce gli effetti d'una verità efficace. Voi lo confessate mentre il negarlo vi riesce impossibile: ora dannate la Castalia fonte, e v'irritate con gli abitatori di Parnaso quando v'ha colto l'adempimento delle profezie. V'ho sempre ditto che la poesia riesce per diletto, ma non per utile ai vostri tempi. Voi non avete per compagno Scipione, sebben Ennio sete. L'oggi vuole annullata la promessa di Largio Licinio fatta per comprar i commentari di Plinio. Il libro del meschino è più proprio del poeta, che d'altri. Osservate il Doni nelle sue carte, e se li vedrete quegli uomini caduti in miserie o dalla fame tolti, che portano sopra il feretro per insegna la Lira. Il nostro secolo tiene per Danae inchinata o la legge o la medicina, perché Giove non si converte in oro per altre. Vi esortai con preghiere più volte a tormentar le carte di Galeno e d'Ippocrate, servendovi per diporto di Dante o del Petrarca, e

²⁵⁵ GIOVAN BATTISTA BERTANNI, *Novella vigesimaprima*, nella seconda parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., pp. 130-131.

v'ingegeste. Mi dispiace che ora vedete quello che preveder non avete voluto. Sono andate al vento le mie dimostranze per voi. Mi duole però che il seme di quelle, sebben caduto nella incolta arena della vostra sordezza, abbia germogliato pungenti tribuli ai vostri danni; tuttavia mi consolo che il fondamento del vostro affanno è senza fondamento, quando avete la ricevuta di aver soddisfatto al pubblico, né vi è preceduta alla esecuzione l'intimazione. La definizione della giustizia consiste nel dar a ciascuno il suo, e il principe non accredita l'inganno in pregiudizio del suddito. Sarò di costì alla caduta del seguente sole, e si parleremo. Intanto rompete il vaso d'Ippocrene, e mentre dissipate il di lei licore applicatevi a più fortunate fatiche, se più contento viver volete.²⁵⁶

L'amara constatazione dell'amico sull'inutilità degli studi liberali persuade il povero Ennio a riprendere la pratica della medicina, migliorando le sue condizioni di vita ma non impedendogli di incominciare una burrascosa relazione con una donna venale, vero nucleo della novella. La prima parte del racconto costituisce perciò, da un punto di vista narrativo, un episodio del tutto autonomo, inserito al solo scopo di deplorare con sarcasmo la decadenza dei tempi e di introdurre il tema della potenza dell'oro nell'Età del Ferro, più volte ripreso nel corso della storia.

L'espedito del consulto epistolare è adoperato infine da diversi autori per disporre nei loro romanzi una pausa edificante. Nel *Principe Nigello* di Guidubaldo Benamati serve a ribadire quali sono i doveri coniugali della donna nei confronti del marito,²⁵⁷ mentre nella *Gondeberga* di Alessio Lesmi consente di fare lezione sull'atteggiamento stoico da mantenere nei momenti di difficoltà.²⁵⁸ Anche in questi esempi le occasioni da cui ha origine la corrispondenza non sono altro che meri incidenti, privi di influssi decisivi sulla storia: gli autori sembrano ancora lontani dal concepire il romanzo come un armonioso intreccio di fatti e di idee.

²⁵⁶ *Ivi*, pp. 131-132.

²⁵⁷ G. BENAMATI, *Il Principe Nigello*, cit., pp. 173-176.

²⁵⁸ ALESSIO LESMI, *La Gondeberga*, Bologna, Giacomo Monti, 1648, pp. 31-37.

3) Esercizi di stile

Più spesso però l'influenza della concezione letteraria dell'epistolografia si avverte sotto il profilo formale, nell'impiego della lettera come giustificazione per aprire una parentesi di prosa sublime o letterariamente elaborata nel romanzo. Il ricorso negli inserti a uno stile artificioso doveva accontentare i bisogni di un po' tutti, da quello dell'autore di esibire il proprio virtuosismo, a quello dei censori di imbattersi in una scrittura all'altezza delle loro aspettative, a quello dei lettori di lasciarsi affascinare da testi la cui qualità era conforme al carattere eccezionale dell'universo rappresentato. La lettera vi si prestava sia come modello di scrittura sottoposto a una minuziosa normativa, sia, più in generale, come equivalente di altre forme letterarie a lei assimilabili.

Le regole dell'epistolografia codificate dai manuali e dalle raccolte d'autore avevano un duplice scopo: rendere le lettere efficaci e dotarle di valore letterario. L'approssimarsi del XVII secolo aveva comportato un profondo cambiamento nel modo di intendere le funzioni della lettera a stampa, sempre meno espressione della personalità dell'intellettuale. La riorganizzazione delle cancellerie e il riassetto dei rapporti tra scrittori e potere aveva infatti ridotto il controllo dei segretari sulla fase dell'*inventio*,²⁵⁹ limitandone l'intervento alla sola *elocutio*,²⁶⁰ secondo un processo che tra manierismo e barocco aveva investito ogni suddivisione della retorica e non soltanto l'epistolografia.²⁶¹ Quondam nota al proposito l'esistenza di una «profonda integrazione e sintonia con quanto – in questi primi decenni del Seicento, ma già a fine Cinquecento – sta accadendo nel

²⁵⁹ L. BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., p. 261.

²⁶⁰ STEFANO IUCCI, *La trattatistica sul segretario tra la fine del Cinquecento e il primo ventennio del Seicento*, in «Roma moderna e contemporanea», III, n. 1, 1995, pp. 81-96, p. 87.

²⁶¹ ERMINIA ARDISSINO, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001, pp. 52-54.

campo della comunicazione letteraria nel suo complesso».²⁶² Scrivere una lettera era diventato progressivamente un problema sempre più tecnico, ma in un periodo che tendeva a riconoscere nell'elaborazione formale l'essenza stessa dell'arte, ciò non era in contrasto con un'idea di poetica.

Le abilità retoriche richieste ai segretari non erano molto diverse da quelle apprezzate nei poeti. Tra queste, non ultima era la capacità di creare variazioni formali sulla base di concetti prestabiliti: il segretario se ne serviva per assolvere ai propri doveri professionali, il poeta ne aveva bisogno per creare testi letterari conformi al nuovo modo di intendere il principio di imitazione, mutato rispetto ai tempi in cui aveva ispirato il risveglio delle arti.²⁶³ Si consideri, per esempio, il campo della lirica: Giovanni Getto ha mostrato quanto la poesia d'amore concettista dipenda ancora dal Petrarca nella ripresa di *topoi* sulla bellezza femminile e nella scelta delle situazioni cantabili.²⁶⁴ E tuttavia, pur sviluppandosi a partire dai temi e dai modi del *Canzoniere* - essendo, cioè, ancora un prodotto del principio di imitazione - la poesia dei lirici marinisti ha esiti lontanissimi rispetto a quelli dei petrarchisti cinquecenteschi.²⁶⁵ Del resto, anche il più valido dei modelli può mostrare segni di invecchiamento dopo quasi un secolo di riproposte, problema che costrinse gli scrittori barocchi a cercare una mediazione tra il desiderio di rinnovare e quello di restare fedeli ai dogmi rinascimentali.²⁶⁶ La soluzione fu trovata nell'interpretazione letterale del principio di imitazione e nell'accentuazione dell'importanza del momento della variazione rispetto a quello

²⁶² A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., p. 140.

²⁶³ Sul principio di imitazione nel Rinascimento si vedano i volumi di FERRUCCIO ULIVI, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati Editore, 1959 e di NICOLA GARDINI, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

²⁶⁴ G. GETTO, *Il Barocco letterario*, cit., pp. 43-44.

²⁶⁵ GIULIO MARZOT, *Il tramite del petrarchismo dal Rinascimento al Barocco* in «Studi petrarcheschi», VI, 1956, p. 123.

²⁶⁶ ANDREA BATTISTINI - EZIO RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 144-145.

della ripetizione. Di conseguenza, mentre la variazione petrarchista è lieve e rispettosa dello spirito del modello, quella barocca è ampia e azzardata e ritiene lecita, finché si rimane all'interno della stessa categoria, ogni sostituzione, sia con il simile che con il contrario. Per cui, ad essere celebrate non sono più solamente le donne dai capelli biondi, ma anche le rosse e perfino le more, così come alla lode delle belle si affianca quella delle strane e delle brutte.²⁶⁷

L'idea che l'imitazione fosse ormai concepita come una tecnica generatrice di nuovi testi sulla base di modelli esausti è confermata da quanto se ne può leggere nel *Cannocchiale Aristotelico*. Tesauro, che chiama l'imitazione «esercizio più di tutti efficace e ingegnoso», insiste in particolare sul carattere di novità che deve essere presente nella ripresa dei moduli antichi, come indispensabile fattore di meraviglia.²⁶⁸ Passa poi a dare un esempio delle potenzialità della tecnica attraverso la variazione meccanica delle categorie implicate nel sintagma, scegliendo come punto di partenza la metafora dei prati che «ridono»,

un bel fior retorico, ma fiore oggimai sfiorito e così calpestato per le scuole che incomincia putrire. Laonde se in un tuo discorso accademico tu pompeggiassi di questa metafora così nuda «prata rident» vedresti rider gli uomini e non gli prati. Così ci fa ridere l'udire i liquidi cristalli e i raggi di Febo. Ella pertanto ringioverirà se considerate le sue radici l'anderai variando con leggiadria.²⁶⁹

Segue un catalogo lungo diverse pagine di variazioni sul tema proposto, che da solo è un'esibizione d'ingegno in grado di stupire il lettore.

Il problema dell'elaborazione di testi originali sulla base di modelli dati era avvertito, per ragioni diverse, anche dai segretari, costretti a trovare modi sempre nuovi di proporre contenuti ripetitivi, al fine di farli apparire inediti. Da quando i segretari avevano perso il controllo sulla fase dell'*inventio* e le norme del galateo

²⁶⁷ G. GETTO, *Il Barocco letterario*, cit., pp. 44-50.

²⁶⁸ E. TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., pp. 105-106.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 106.

epistolare si erano fatte più esigenti, la scrittura di lettere era diventata un'attività formale che, non permettendo la variazione delle materie, rendeva necessario un ampio ricorso all'eloquenza; per ovviare alle difficoltà generate dal vincolo sui contenuti e dall'irrigidimento delle convenzioni, il mercato era stato invaso da una nutrita schiera di repertori da cui trarre ispirazione. La fruizione di questo tipo di raccolte non era però esclusivamente passiva e implicava una partecipazione da parte del pubblico nella forma dell'imitazione, così come l'aveva definita Bartolomeo Zucchi. Confrontando la tecnica descritta nel trattato che accompagna la sua *Idea del segretario*²⁷⁰ con quanto stabilito dalle teorie retoriche dell'epoca si possono trovare molti punti in comune.

Il lavoro del segretario consisteva secondo Zucchi nel rivestire di belle e efficaci parole il pensiero del suo signore, senza prendere mai iniziative di scrittura personale ma adattandosi a dare una forma ai messaggi altrui. Il segretario era insomma un manierista alle prese con *topoi*, concetti e sentenze da variare e combinare in maniera originale.²⁷¹ Dopo una prima fase di studio della retorica e una seconda di sperimentazione del proprio stile personale, l'addestramento dell'apprendista avrebbe dovuto concentrarsi sull'imitazione dei migliori scrittori di lettere, descritta da Zucchi come un procedimento puramente formale, che riduce il modello a un congegno di parole da sottoporre a infinite trasformazioni. Grazie alle istruzioni fornite nel trattato, il problema della composizione diventava più semplice, perché tutto veniva ricondotto a una serie di precetti di facile applicazione, spingendo a vedere nel testo di partenza una funzione composta di moduli ricombinabili. Il trattato è organizzato secondo una

²⁷⁰ BARTOLOMEO ZUCCHI, *L'idea del segretario*, Venezia, Appresso Pietro Dusingelli, 1614, p. n.n. Per Quondam l'arte impartita da Zucchi è essenzialmente arte del furto (A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., pp. 141-143.) Vedi anche L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana*, cit., pp. 42-43.

²⁷¹ S. IUCI, *La trattatistica sul segretario*, cit., pp. 88-90.

struttura analitica: i capitoli IV, V e VI sono dedicati all'imitazione dell'invenzione, i capitoli VII e VIII a quella della disposizione e, infine, i capitoli dal IX al XIII all'elocuzione. La creazione di un testo originale scaturisce dalla revisione del modello per aggiunta o sottrazione di singoli componenti, ma in particolar modo dalla variazione di questi ultimi attraverso il simile, il diverso e il contrario. Ecco cosa scrive Zucchi sull'imitazione dell'invenzione nel simile (Capitolo IV):

Avendosi, per esempio, a scrivere una lettera di condoglienza per accidente di morte, o d'altro somigliante infortunio, volendo io formare la mia lettera, come che io mi senta povero d'invenzione e in necessità d'averle a mendicare altrove, per farlo più celatamente che posso mi porrò innanzi una delle qui inserte lettere, dove prima avvertendo che tre sono le parti ordinarie di comporre, la proposizione, l'esplicazione e la conclusione, mirerò alla forma della proposizione che usa l'autore nella sua lettera, e ne farò un'altra simile a questa, che or soggiungo: «Duolmi infin'all'anima il caso inteso per la lettera di Vostra Signoria Illustrissima della morte del Signor Vincenzo suo fratello.» Io a sua imitazione dirò altre parole dello stesso senso in tal maniera: «Mi ha recato infinito dispiacere la novella, che mi è venuta nella lettera di Vostra Signoria Illustrissima del passaggio che ha fatto il Signor Vincenzo all'altra vita.» Attenderò poscia la seconda parte, che esplicazione si chiama, la quale altro non è che l'apposizione delle cagioni che hanno mosso colui che scrive a dolersi, e fingiamo che sia la seguente: «Et ho io ragione di dolermi, perché mi veggio così improvvisamente tronca ed estinta sì grande speranza che in lui io avea fondata di molta mia fortuna e sollevamento in quella corte, essendo rimasto privo d'uno de' maggiori padroni che io avessi.» Et io direi: «Et è in vero dovere ch'io me ne rammarichi e dolga, perché sono così a un tratto restato vedovo d'un tanto padrone, in cui io avea collocate le speranze d'ogni mio maggior bene in quella corte.»²⁷²

L'esempio scelto dall'autore riguarda una situazione di condoglianze, ma lo stesso testo di partenza potrebbe essere facilmente adattato a una situazione simile, come il rammarico per una disgrazia, o, cambiando di segno, contraria, come i rallegramenti per un lieto evento. Il trattato procede dimostrando che la variazione può riguardare l'ordine delle parti oppure la forma e il tipo delle parole.

L'intenzione di Zucchi non era stata quella di fornire un manuale di scrittura letteraria, ma non possono sfuggire le analogie tra il tipo di imitazione proposto al

²⁷² B. ZUCCHI, *L'idea del segretario*, pp. n.n.

segretario e quello teorizzato dal Tesauro e messo in pratica dai lirici marinisti. In tutti e tre i casi, ad esempio, la creazione di un nuovo testo avviene secondo un procedimento meccanico di permutazione di elementi. Ma comune è soprattutto, sia nel caso della poesia che in quello dell'epistolografia, il modo di concepire il modello come un materiale inerte sul quale intervenire, perché vecchio, abusato o semplicemente di proprietà altrui.

Trovare una variante ingegnosa a temi fissati e ripetitivi è un'operazione senza dubbio difficile che richiede abilità e fantasia, e la cui felice attuazione può essere motivo da far 'inarcare le ciglia'. Anche da pubblicazioni esplicitamente dirette alla fruizione professionale può trapelare dunque un soffocato desiderio di diletto. Esistono sottogeneri epistolari la cui compilazione richiede più degli altri uno sforzo di *variatio*: tra questi, nessuno come quello degli auguri di buone feste mette alla prova l'inventiva retorica di uno scrittore. La moda dei messaggi per il Natale e la Pasqua cominciò a diffondersi nella corrispondenza tra privati a partire dagli anni Ottanta del XVI secolo, trasformandosi nel banco di prova dell'abilità di un buon segretario. Il problema di come trovare formule nuove per un soggetto tanto monotono dovette accomunare moltissimi scrittori di mestiere, dal momento che nel giro di trent'anni, dal 1624 al 1652, furono stampate ben quattro raccolte dedicate a questo sottogenere.²⁷³ Giovan Pietro Bellori, curatore del volume di Francesco Angeloni edito nel 1638, spiega nell'introduzione di aver voluto pubblicare una raccolta di auguri di buone feste

perloché simil complimento fatto in tempo determinato e che ha per oggetto il bene degli eguali o de' maggiori non pare che possa comparir adornato se non solo d'affetto, di servitù, d'obbligo e d'osservanza, li quali concetti non è dubbio che riescono mediocri e

²⁷³ J. BASSO, *La representation de l'homme en société à travers les livres de lettres et d'art épistolaire des XVIe et XVIIe siècles en Italie* in *Traité de savoir-vivre en Italie. I trattati di saper vivere in Italia*, a cura di Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 2003, p. 147.

comuni. Là onde per tal cagione, e per la particolar convenienza ch'egli ha col decoro, e per l'espressione che richiede dell'animo e del verisimile accioché non paia o affettato, o freddo, o mendicato, o finto, stimasi non esser del tutto facile, considerato di più il numero di lettere che ciascuna volta si varia a tante persone differenti di grado. Quindi è che alcuni si stancano nel ritrovare più e leggiadre introduzioni e insieme gravi e di buon proposito intorno ad un solo sterile concetto. Ma pur disse un Filosofo che non vi è cosa nella Natura, benché piccola, sopra la quale non possa l'umano intelletto diffondersi con argomenti infiniti; potendosi dire lo stesso dell'arti e di ciò che deriva da altre cagioni, come per avventura si sperimenta ne' complimenti, fra' quali, per le circostanze accennate, non è il più arido di quello dell'annunziar le buone feste e di ringraziar coloro ch'altrui le annunziano.²⁷⁴

A dimostrazione della tesi sostenuta nell'introduzione, il libro propone una raccolta di ben 473 brevi componimenti, tutti riconducibili al genere degli auguri di Pasqua, Natale e altre feste comandate. E' un repertorio immenso al quale attingere in caso di bisogno, ma anche uno stupefacente esercizio di stile con cui Angeloni esibisce tutta la propria abilità. Bellori nell'introduzione insiste sulla difficoltà del sottogenere per giustificare la pubblicazione di una raccolta specifica, ma ricordando la grandezza dell'ostacolo riesce anche a richiamare l'attenzione sul talento dell'autore. Per quanto ridotto a professionista della penna, il segretario trae pur sempre dalle proprie doti di letterato un motivo d'orgoglio.

Nelle raccolte come quella di Angeloni l'accumulo di varianti è funzionale allo scopo pratico dell'antologia. Nessun intento esemplare spiega però la pratica degli autori di inserire nelle novelle e nei romanzi sequenze ravvicinate di lettere molto simili dal punto di vista del contenuto, spesso risultato della complicazione tipicamente seicentesca di strutture narrative tradizionali per raddoppiamento o moltiplicazione.²⁷⁵ Particolarmente ricca ne è la *Novella vigesimaquarta* della seconda parte delle *Cento novelle amorose*, in cui l'autore, Ferrante Palmerini, racconta le conseguenze della rivalità tra tre donne innamorate di un unico cavaliere. Eliminata la concorrenza dell'umile Aurilde, Cronilide e Eucopiste

²⁷⁴ FRANCESCO ANGELONI, *Lettere di buone feste, scritte da principe a principi*, Roma, Vitale Mascardi, 1638, p. n.n.

²⁷⁵ M. CAPUCCI, *Introduzione*, cit., pp. 31-33.

fincono pace e stabiliscono un piano per ingannare l'amato Bimauro: ciascuna dovrà invitarlo a passare la notte con sé, in modo da costringerlo a compiere una scelta. Le donne si mettono perciò a tavolino e scrivono due biglietti dal contenuto identico. Cronilide scrive:

Amato bene,
ciò che non ardì la lingua trattenuta da vergogna, opera la penna guidata da amore. V'attendo questa sera nella propria casa, per coglier in voi il frutto di miei desideri. Considerate quanto ciò disdica alla mia reputazione, avvertite tanto maggiormente quali siano le violenze del mio affetto.

Cronilide.

La versione di Eucopiste si discosta per poco da quella della rivale:

Cavaliere.

Amore che non conosce legge non ha mira ad alcun rispetto. Senza riguardo però dell'onore v'invito ad amorosi abbracciamenti. Non arrossiscono le lettere. Quindi ho potuto chiamarvi con queste, il che non avrei effettuato con le parole. La prossima sera è il tempo da me sospirato in cui v'attendo.

Eucopiste.²⁷⁶

Dovendo riportare lo stesso messaggio, è naturale che le due lettere siano molto simili, ma non tanto da giustificare la specularità dei testi trascritti. I concetti sono identici: sia Cronilide che Eucopiste ciceroneggiano nello spiegare i motivi del ricorso alla missiva, chiariscono che cosa si aspettano dalla visita e sperano che l'impudenza dimostrata convinca Bimauro della loro passione. La successione delle frasi e le parole impiegate cambiano leggermente, ma la materia è esattamente la stessa. Zucchi parlerebbe di un'imitazione dell'invenzione nel simile e di un'imitazione della disposizione con cambiamento dell'ordine. Eucopiste e Cronilide sembrano aver imparato l'arte di imitare proprio dall'*Idea del segretario*.

²⁷⁶ F. PALMERINI, *Novella vigesimaquarta*, cit., pp. 164-165.

Un lettore accertato dello Zucchi fu Ferrante Pallavicino, che lo cita nel *Corriere svaligiato*.²⁷⁷ Lo scrittore diede prova della sua abilità nella *Novella ventesima* della prima parte delle *Cento novelle amorose*.²⁷⁸ Ne sono protagonisti due studenti francesi, Irlando e Armando, e due dame padovane, Emilia e Rosalia. Già l'omoteleuto dei loro nomi preannuncia lo schematismo geometrico della vicenda: attraverso una serie di permutazioni nei rapporti di odio e di amore, alla fine della storia verranno infatti esaurite tutte le combinazioni possibili di relazione tra personaggi maschili e femminili. Nella fase iniziale le due donne sono innamorate di Irlando, mentre i due uomini sono attratti da Rosalia. Le dichiarazioni avvengono per lettera e sono riportate nella loro interezza, moltiplicando per quattro il numero delle confessioni temerarie e appassionate escogitate da Pallavicino. Il primo biglietto è quello scritto da Emilia, che astutamente sceglie di solleticare i sensi dell'amato con una lettera lascivamente disincantata:

Cavaliere,
io non mi prolongo in persuadermi fatta di voi amante. Ciò sarebbe un offendere il singolar merito delle vostre condizioni, mostrando difficile l'accreditarlo per adorabile anche appresso chi ne ha appresa la cognizione da unico sguardo. V'invito a godermi, non a riamarmi, perché non devo pretender mercede, obbligata a terminare il sacrificio di me stessa, già che m'hanno destinata vostra vittima gl'affetti. Oltre che, non conoscendo in me qualità degne di voi, stimo di poter acquistarmi solo con un diluvio di dolcezze la fecondità del vostro amore. V'attenderò questa sera preparandovi in albergo il mio seno, dove riceverete le accoglienze di quel cuore che vuole sviscerarsi per compiacervi.
Emilia.²⁷⁹

Altrettanto audace è Rosalia, che invita Irlando all'amore raccomandandogli quella segretezza e quella discrezione doverose in un compito cavaliere:

²⁷⁷ F. PALLAVICINO, *Il corriere svaligiato* a cura di Armando Marchi, Parma, Università di Parma, 1984, p. 10

²⁷⁸ F. PALLAVICINO, *Novella ventesima*, nella prima parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., pp. 188-203.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 190.

Cavaliere,

quel cuore che m'ha persuaso non essere temerità l'amarvi, mi fa ardita per scuoprirmi amante. Non multiplico attestati per accreditarvi la verità del mio affetto, perché testimonio sufficiente è questa mia improvvisa risoluzione e il vostro singolar merito. L'essere d'uomo e il grado di cavaliere vi prescrivano il debito a cui v'astringe la cognizione di questo mio amore. Attenderò più effetti, che promesse. Consultate la risposta cogl'occhi, e consenta il volere a ciò che sicuramente dovrà approvarsi da' desideri.

Rosalia.²⁸⁰

Nel frattempo la passione ha suggerito anche ai due uomini di scrivere alle dame, con lettere riportate sulla pagina una di seguito all'altra. Scrive Irlando a Rosalia:

Bellissima dama,

non esagero la qualità de' miei ardori perché quasi s'estinguono dagl'inchiostrati, sono discrediti dalle iperboli solite ad usarsi da una penna. Proibite queste, mi si vieta l'esprimere la verità de' miei affetti. Se nondimeno il riflesso del vostro volto illuminerà l'oscurità di questi caratteri, conoscerete quale sia il fuoco acceso da' raggi di tanta bellezza. Ammettetemi alla vostra presenza, che allora le lingue delle fiamme parleranno ne' miei occhi per accreditarvi che il cuore è in una viva fornace. Il mio sangue vi farà fede che la piaga de' gl'affetti è formata da' vostri sguardi; perché, come suole alla presenza del feritore, uscirà nel mio volto per ammantarli di porpora onde sia fatto degno d'un vostro bacio. Servirà insieme a mostrare ferito, anzi lacero il cuore, là onde nell'obbligo d'una affettuosa pietà sarete astretta al debito d'una gentile corrispondenza.

Irlando vostro servo e amante.²⁸¹

Non molto diverse sono le parole di Armando per la stessa donna:

Bellissima dama,

l'affetto non ha più freno che possa contenerlo tra quei limiti tra' quali lo confina la cognizione del mio poco merito. Sfrenato nella carriera d'amore, dal punto in cui ricevette l'impulso dalle violenze della vostra beltà ora finalmente s'è condotto a questa dimostrazione considerando che ogni volontà guidata da ragione ha obbligo d'amare il bello. Quindi non devo temere nello scuoprire gl'amorosi eccessi di questo cuore, il quale sarebbe colpevole se non v'amasse. Se operando altri conforme il debito non merita castigo, proibite alla crudeltà il punirmi col rigore, mentre v'amo. Anzi m'acquisto il premio d'una affettuosa corrispondenza, obbligandomi alla servitù del vostro merito con l'aggravio di quel patimento, che suol generare amore. Conoscendo voi stessa, potete accertarvi che non mentiscono i miei affetti, ma dovete pur anche considerare ingiusto il permettere la fallacia delle mie speranze. Basti il dire ch'io v'amo, perché sapendo quanto merita la vostra bellezza, conoscerete insieme quanto deva il vostro affetto.

Armando vostro servo per amore.²⁸²

²⁸⁰ *Ivi*, pp. 190-191.

²⁸¹ *Ivi*, p. 191.

Le quattro lettere sono quattro varianti di un medesimo sottogenere epistolare, quello della dichiarazione d'amore. La rifrazione del tema è sfruttata solo in parte per caratterizzare i personaggi e presentare modi diversi di introdurre sé stessi a un amante: Emilia e Rosalia non propongono a Irlando esattamente la stessa cosa, ed è il caso di notare la sottile discrepanza tra la scrittura delle due donne e quella dei protagonisti maschili, più inclini a servirsi di espressioni metaforiche. Le differenze sono però minime rispetto alle somiglianze. Il lessico, per esempio, è identico in tutte e quattro le lettere: si ripetono sostantivi quali «bellezza/beltà», «affetto», «cognizione», «corrispondenza», «cuore», «occhi», «sguardo» e i verbi «accreditare», «persuadere», «conoscere», «obbligare», «attendere», «scuoprire» e «proibire». Anche i nessi, come quello tra il «merito», due volte «singolare», e il «debito», due volte «astringente», tendono a ripetersi. Se si tralasciano le lievi divergenze di quelle di Irlando rispetto a quelle di Armando, anche le formule di invocazione e sottoscrizione risultano uguali.

Oltre a riprendere singole parole e sintagmi, Pallavicino reitera nelle quattro varianti le stesse figure e gli stessi concetti, declinati in forme diverse. Emilia, Irlando e Rosalia esordiscono tutti e tre con una preterizione nella quale affermano l'inutilità di dichiararsi amanti. In seguito sia Emilia che Armando introducono una *captatio benevolentiae* parlando della disparità tra il proprio merito e quello del destinatario. Armando è invece accomunato a Rosalia dall'accenno ai diritti del cuore, che renderebbero legittima la dichiarazione d'amore. I due personaggi maschili scelgono campi metaforici diversi per sviluppare la preghiera finale: Irlando ricorre al *topos* dell'amore come fiamma, mentre Armando a quello dell'amore come colpa; ma in entrambi i casi la

²⁸² Ivi, p. 192.

perorazione si conclude con la richiesta di mostrare pietà, perdonando da una parte, guarendo dall'altra.

Lo stesso tipo di schematismo caratterizza le lettere di Irlando alle due donne e di Rosalia ai due uomini riportate nella seconda parte della novella. Le lettere scritte da Irlando sono in entrambi i casi la risposta a un invito amoroso, ma mentre quella diretta a Rosalia è positiva, l'altra è negativa. La variazione esibita da Pallavicino riguarda dunque il versante dell'*inventio*, secondo la categoria del contrario. La risposta a Rosalia è incoraggiante:

Bellissima dama,

il nembo della vostra gentilezza, che si risolve in diluvi di grazie, minaciarebbe giustamente tempesta di sdegno quando non venissi a godere in presenza quel sole da cui distilla pioggia di dolcezza. Questa sera verrò a sacrificare la mia vita con una soave morte su l'altare del vostro seno. Pregovi a stabilire l'albergo della mia felicità nella casa della vostra vicina e amica, colà ritirandovi per questa notte. Già dalla messaggiera vostra intendo esservi una porta che porge comodità di vicendevole passaggio, là onde ciò non riuscirà difficile. Intenderete il motivo di questo dalle mie parole. Attendetemi ad autenticare con più devoti ossequi gli eccessi del mio affetto e delle mie obbligazioni, che per ora inchino solo riverente quel Cielo il quale prodigo mi comparte gl'influssi di tanti favori.

Mentre quella per Emilia contiene un cortese rifiuto:

La soverchia liberalità fa credere tal volta d'essere burlato a quello stesso che vien favorito. Quindi è che gl'eccessi della vostra gentilezza nell'amarmi, essendo superiori ad ogni mio merito, sono da me stimati graziosi scherzi del vostro affetto. Come tali gli ricevo, che però sono disobbligato ad una vera corrispondenza d'amore. Oltre che non ho capacità per la grazia d'una tanta dama, là onde mal collocata da un canto sarebbe vilipesa, o troppo aggravandomi dall'altra m'opprimerebbe. Ricuso però i vostri favori, non per sottrarmi al peso dell'obbligazione, ma per non comporre un mostro nell'unione di tanta grazia col mio poco merito. Riservate questi tesori per onorare soggetti più degni; poiché dalla sola oblazione, io già sono comperato alla vostra servitù. Conservarò indelebile la partita d'un tanto debito, per riscontrarlo col servirvi, se non con l'amarvi.²⁸³

La stessa variazione compare nelle lettere di Rosalia, che poco più avanti comunica a Irlando di voler ricominciare a frequentarlo, e ad Armando di non

²⁸³ *Ivi*, pp. 193-194.

avere più intenzione di vederlo.²⁸⁴ Come la vicenda è un teatro di destini incrociati dove le coppie si scambiano secondo schemi geometrici, così le lettere inserite da Pallavicino riflettono a livello di scrittura l'arguto gioco di specchi strutturale della trama.

4) Il *decorum* come ragione di *variatio*

Per scrivere una lettera a regola d'arte non bastava scrivere in maniera elegante e originale, ma bisognava anche tenere conto delle differenze gerarchiche tra i corrispondenti.²⁸⁵ La legge del *decorum*, che prescriveva di non rivolgersi allo stesso modo a un superiore, a un pari grado o a un sottoposto, era considerata di particolare importanza dai teorici del Cinque e Seicento, età molto attenta a sottolineare le distinzioni di classe.²⁸⁶ Tommaso Costo riassume il precetto consigliando di tenere conto nello scrivere una lettera di almeno tre cose: «la prima è per chi si scrive, la seconda di che, e la terza a chi».²⁸⁷

Le questioni di rango e parentela determinavano la scelta dello stile del testo, complicando ulteriormente il gioco della *variatio* e rappresentando per molti autori un'ulteriore occasione per dimostrare bravura e fantasia. Nei romanzi del Seicento, una successione ravvicinata di lettere identiche nel contenuto ma diverse dal punto di vista formale poteva comparire nel corso di situazioni in cui un unico mittente si trovasse nella necessità di scrivere a più personaggi legati a lui da relazioni sociali differenti. Poiché stupire il lettore era l'obiettivo più importante, gli autori tendevano a rendere la lista dei corrispondenti lunga e variegata, come fece Antonio Masucci introducendo, in corrispondenza di uno snodo

²⁸⁴ Ivi, p. 199.

²⁸⁵ L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana*, cit., p. 34.

²⁸⁶ J. BASSO, *La representation de l'homme en société*, cit., pp. 139-141.

²⁸⁷ TOMMASO COSTO, *Discorso pratico fatto ad un suo nipote intorno ad alcune qualità che debbe aver un buon segretario*, in T. COSTO, MICHELE BENVENGA, *Il segretario di lettere*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 80.

fondamentale de *Lo sfortunato infelice overo l'Abido*, una sequenza di lettere sul medesimo soggetto, scritte dal re Gargore rispettivamente al cognato Florideo, alla figlia Martenissa e alla moglie Clorisba. Per rendere ancora più copiosa la rassegna, il plico di lettere era preceduto da un biglietto di Rosalbo, cugino di Florideo, nel quale venivano annunciati i punti salienti del carteggio:

Aprendo poscia Florideo il foglio a sé drizzato di Rosalbo, lo trovò di questo tenore:

Sire,

la Fortuna già si è dichiarata straccia di travagliarvi. Anzi pentita de' passati travagli che vi ha dati, tutto insieme ha voluto collocarvi sull'auge della sua ruota. Primieramente vi felicità nell'aver fatto ritrovare con modo meraviglioso il Principe Abido vostro figlio stimato morto. Per questa ricuperazione si è reso umano a tal segno Gargore che con voi, con la principessa vostra sposa e con la regina Clorisba vuole guerre di baci, e non cimenti di armi. Ha pubblicata con voi la pace, con dichiarazione che vi sospira figliuolo, non vi brama inimico. In attestazione di ciò, ha inviato a voi con gli annessi fogli (che vi trasmetto per Armillo) Armiraspe suo ambasciadore, il quale trovandosi lontano, have meco, come vostro luogotenente, adempita la sua ambasceria, e ora vi attende in Maronta. Perdona a voi e alla signora principessa tutte le offese, alla regina Clorisba la fuga, e ad Arimondo il tradimento. E perché da questa ora mi persuado che in cotesto cielo averete già ritrovata la vostra stella, sarei di parere che senza aspettare altro accidente veleggiassimo a questa volta per coronarvi re della Galizia, e abbracciare il risuscitato vostro figliuolo. Darà poi da mia parte i saluti più affettuosi e riverenti alla principessa mia cognata e regina Clorisba mia signora, insieme con la principessa mia Lisandra, con cui riverente lo inchiniamo,

Rosalbo.

Quella poi di Gargore diretta a Florideo diceva così:

Figliuolo,

non ha voluto il Cielo che più lungamente durasse ostilità tra un padre e un figlio. La ritrovata del fanciullo Abido vostro parto e mio nipote è stata la copula ch'have uniti questi estremi, per prima cotanto contrari. Gargore non più si raccorda le offese da voi ricevute, perché al presente si rammenta ch'è padre, e non offeso. I modi prodigiosi coi quali il bambino è stato sottratto dalla Provvidenza Suprema alle mie vendette doveva per prima farmi avveduto che un tal successore me lo dava il Fato con ispecialità di concorso. Lo stimolo dello onore all'ora mi rese cieco per questo conoscimento; ma finalmente la ragione già si è sviluppata da simile cecità. Ritornate dunque in Tarassa, ch'è vostra reggia, con la vostra sposa a pigliare il possesso e a stringere al seno il grazioso Abido, che con regia educazione io fo allevare. Non tardate, che impaziente vi attende,

il re Gargore vostro padre.

Quello poi di Gargore a Martenissa era del seguente tenore:

Figliuola,

il principino Abido vostro figlio, con modo strano da me riacquistato, have ottenuto il perdono a gli errori della madre. Questo fanciullo mi ha fatto dimenticare che voi sì vivamente mi offendeste, mentre con la sua presenza sol mi raccorda che io son vostro

padre. Condonò dunque le vostre passate colpe e anco vi rimetto la pena, perché così vuole il Cielo con tanti argomenti che mi ha prodotti. Mi contento che il principe Florideo sia vostro sposo e mio erede, e qui in Tarassa vi attendo per celebrare con la dovuta solennità e pubblicamente le vostre nozze e la vostra coronazione di questo regno. Non tardate a venire, acciò compite goda le mie consolazioni, che ora mi riescono imperfette per la vostra lontananza e della regina Clorisba vostra madre. Rimetto anco ad Arimondo il commesso tradimento dell'essere stato complice della vostra fuga. Tutta questa città con desiderio aspetta la venuta vostra e del vostro sposo, acciò viva sicura del sostegno che doverà mantenerla dopo la mia morte. Incontrate dunque col ritorno i sentimenti di un padre affettuoso, rimettendomi nel di più ad Armiraspe mio ambasciadore, e qui teneramente vi abbraccia col cuore,

Gargore.

Quello poi drizzato alla regina Clorisba veniva vergato da questi caratteri:

Signora,

se erraste a scompagnarvi da quel marito, a cui fede di unione eterna giuraste, non moltiplicate gli errori col differire il ritorno, già che io vi perdono la colpa primiera. E se l'affetto della figliuola vi fu stimolo alla fuga, mentre ella ripartirà col suo sposo, anche voi fatele compagnia. Vi serva anco di sprone al venire il raccordarvi che qui troverete il vostro nipote, così vezzoso che dolci vi farà sembrare le molestie della vecchiaia. Il Cielo me l'ha restituito con mezzo maraviglioso, onde ci insegna che unitamente dobbiamo allevarlo con regia cura per sostegno della nostra canizie. Quando sarete qui giunta troverete ch'ha mutato temperamento vostro marito, onde non vi riuscirà molesto finire i vostri anni senili al fianco suo. Già la guerra è finita, perchè in pace vuo' terminare i miei giorni, e a' miei desiri veggo che corrisponde il Cielo con l'opre sue. Darete orecchio nel di più ad Armiraspe mio ambasciadore, mentre col fine affettuosamente vi abbraccia,

Gargore.²⁸⁸

Le lettere inviate dal re di Galizia ai familiari promettono il perdono e riferiscono le circostanze che hanno causato il miracoloso cambiamento nell'animo del monarca, senza aggiungere tuttavia particolari che non siano già noti ai lettori esterni attraverso il racconto delle pagine precedenti. Non è perciò il loro valore informativo a spiegarne la presenza, ma l'opportunità che offrono a Masucci di mostrare fino a che punto sia in grado di inventare modi diversi di esporre un medesimo soggetto e di adattarlo al tipo di relazioni gerarchiche esistenti tra il mittente e il destinatario. Le lettere indirizzate a Martenissa e Clorisba, ad esempio, sono più affettuose rispetto a quella per Florideo, mentre il tono

²⁸⁸ ANTONIO MASUCCI, *Lo sfortunato felice, ovvero l'Abido. Istoria Gallicena*, Napoli, Egidio Longo, 1666, pp. 334-338.

utilizzato da Gargore con la figlia è più autoritario rispetto a quello adottato con la moglie.

La fluttuazione tra stili diversi dovuta alla posizione sociale dei corrispondenti è quasi ostentata nella già menzionata novella di Ferrante Palmerini, le cui tre protagoniste appartengono a strati sociali diversi: Eucopiste è una donna aristocratica, frequentatrice della corte imperiale, Cronilide appartiene al ceto medio, mentre Aurilde è di estrazione plebea. Il giorno in cui, trovandosi all'improvviso fuori città, il giovane è costretto a scrivere loro per scusarsi di non poterle incontrare, la consapevolezza di questa disparità lo spinge a elaborare tre biglietti leggermente diversi fra loro:

Bellissima Eucopiste,
non dovrete maravigliarvi che con la solita divozione io non verrò per alcuni giorni ad assicurarvi personalmente de' miei ossequi. Sono state violenze insuperabili quelle che m'hanno allontanato, benché per breve tempo, dalla città, privandomi della vostra gratissima presenza. Serva l'avviso in guisa che, col mancare dal mio debito, io non discapiti la vostra grazia quale singolarmente ambisco non meno che l'onore de' vostri desiderati comandi.

Servo di cuore Bimauro.

Graziosissima Cronilide,
dimorarete alcuni giorni senza le solite attestazioni con le quali notificavo quotidianamente il mio affetto. Ascrivetene la colpa non a diminuzione delli amorosi ardori, ma a quelli sforzi che mi rapiscono fuori della città per sottrarmi a quel cielo felice sotto di cui godo gl'influssi benigni de' vostri favori. Sarà presto il ritorno e in questo mentre vi conserverò nella mia memoria, per non essere né pur un momento senza voi. Vi riverirò col cuore, se non con la penna. Assistentemi voi ancora con l'anima, già che vedermi non potrete cogli occhi. Amatemi. Tutto dedito alla vostra beltà.

Bimauro.

Cara Aurilde,
s'interrompe il corso delle nostre contentezze dalla mia partenza, riuscitami non meno improvvisa che necessaria. Trattenuto fuori di città alcune notti, sarò privato delle soavi delizie che gustavo nel vostro seno. Siate certa che non per mancamento d'appetito ne vivo digiuno, ma per far la vigilia della festa con cui solennemente potremo ben tosto rigoderci. Abbiatemi a cuore, e non vi molesti il non vedermi, mentre sete avvertita quale ne sia la cagione. Mantenetemi vivo coll'amarmi, già che sete l'anima mia.

Bimauro.²⁸⁹

²⁸⁹ F. PALMERINI, *Novella vigesimaquarta*, cit., p. 158.

La distanza gerarchica che separa Eucopiste da Cronilide e Aurilde induce il giovane a rivolgersi alla prima con un tono rispettoso e sostenuto; familiare e concettoso alla seconda; più confidenziale e allusivo alla terza. Le differenze più vistose si trovano però nell'intestazione e nella sottoscrizione, i passaggi maggiormente investiti dal compito di indicare il dislivello sociale tra i corrispondenti: se per Eucopiste e Cronilide Bimauro sceglie di accostare il nome della destinataria ad aggettivi superlativi, la povera Aurilde dovrà accontentarsi di un semplice «cara». La firma sarà soltanto «Bimauro» per l'amante mediana e quella inferiore, ma si trasformerà in un reverenziale «Servo di cuore» nella lettera destinata alla nobildonna.

5) Il sottogenere della lettera amorosa

L'organizzazione del libro di lettere barocco rispetta comunemente una scansione convenzionale degli argomenti mirata a dare spazio a tutti i sottogeneri epistolari codificati. «Quasi tutti gli epistolari» scrive Jeannine Basso «contengono una lunga lettera di consiglio a un giovane, una lettera sul matrimonio, una lettera burlesca, una o, al massimo, due lettere d'amore redatte a nome d'altri e per una destinataria anonima (!), la lettera breve senza soggetto, cioè scritta allorché chi tiene la penna in mano riconosce di non aver niente da dire, ecc.»²⁹⁰ Molti di questi sottogeneri si prestano all'integrazione nella narrativa: all'inizio dell'*Abido* di Masucci, per esempio, sono riportate due lettere di perdono scritte da Florideo al padre e alla madre di chiara derivazione manualistica.²⁹¹ Ma essendo l'amore il tema più frequente della narrativa italiana

²⁹⁰ J. BASSO, *Tra epistolario e diario attraverso il Cinquecento e il Seicento*, in *Le forme del diario*, «Quaderni di retorica e poetica», II, 1985, p. 44.

²⁹¹ A. MASUCCI, *Lo sfortunato felice*, pp. 68-72.

del Seicento,²⁹² non stupisce che il sottogenere più rappresentato sia proprio quello della lettera galante e passionale.

Il legame tra narrativa ed epistolografia amorosa è parte della tradizione letteraria europea. Già in età medievale i romanzi cavallereschi potevano contenere lettere amorose²⁹³ e alcuni tipi di lirica assumere la forma epistolare.²⁹⁴ Fu però sulla scia della poesia petrarchesca che si svilupparono le caratteristiche dell'epistolografia amorosa rinascimentale. Petrarca aveva fondato un lessico amoroso cui tutti dovevano obbedire, scrittori di lettere inclusi.²⁹⁵ Del resto l'epistolografia amorosa era sentita come un genere talmente affine a quello della lirica da comparire all'interno delle raccolte accanto alle poesie, come nell'epistolario di Margherita Costa che vede riunite 151 lettere accompagnate da sonetti, canzoni e madrigali.²⁹⁶

Se da una parte la lettera era percepita come un equivalente in prosa di certi settori della lirica, non mancarono in età moderna tentativi di svilupparne contemporaneamente le potenzialità narrative, grazie anche alla mediazione del modello petrarchesco. Mentre le raccolte di lettere familiari faticavano a trovare un'organizzazione alternativa a quella per sottogeneri o per categorie di destinatari,²⁹⁷ le raccolte di amoroze tendevano a imitare la disposizione narrativa dei testi del *Canzoniere*²⁹⁸ facendo corrispondere una o più lettere a ciascuna fase di un'ideale vicenda di coppia: l'innamoramento, l'incontro, lo scambio di

²⁹² G. GETTO, *Il Barocco letterario*, cit., p. 251.

²⁹³ R. MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 51-52.

²⁹⁴ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary*, cit., pp. 11-13.

²⁹⁵ Emblematico in Francia il caso di Etienne Tronchet, autore nel 1595 di 54 *Lettres amoureuses*, adattamenti in prosa di sonetti tratti dal *Canzoniere* di Petrarca (cfr. J. BASSO, *Les traductions en français de la littérature épistolaire italienne aux xvi et xvii siècles* in *La lettre au XVIIe siècle*, in « Revue d'Histoire Littéraire de la France », LXXVIII (1978), 6, pp. 908-909.)

²⁹⁶ J. BASSO, *Le genre épistolaire*, cit., pp. 610-611.

²⁹⁷ B. BRAY, *L'Art de la Lettre Amoureuse*, cit., pp. 21-22.

²⁹⁸ A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., p. 64.

omaggi, la gelosia, fino al dissolversi dell'illusione e all'abbandono.²⁹⁹ Scrive Raffaele Morabito:

In linea di massima la materia d'un epistolario amoroso può essere facilmente ricondotta a uno schema narrativo: la stessa necessità di articolare gli esempi in relazione alle varie fasi dell'amore può finir per tracciare la storia di una relazione nei suoi sviluppi. Ne può venir fuori una sorta di repertorio delle situazioni amorose e dei corrispettivi sentimenti degli innamorati che, in un'atmosfera che è quella del petrarchismo, svolge in prosa e nei piani più bassi della gerarchia letteraria la stessa tematica che aveva occupato buona parte del *Canzoniere* petrarchesco.³⁰⁰

Per il Cinquecento, gli esempi più noti di adesione dell'epistolario all'archetipo degli amori di Laura e Francesco sono le raccolte di Giovanni Antonio Tagliente e di Alvise Pasqualigo,³⁰¹ ancora lontane dall'esprimere pienamente le potenzialità latenti nella forma epistolare, nonostante la somiglianza a esperimenti più moderni. Le proposte di Tagliente, Pasqualigo e dello spagnolo Juan de Segura rimasero nell'immediato prive di seguito, quasi a suggerire l'incapacità del modello petrarchesco di trasformarsi compiutamente in romanzo.³⁰²

Come le canzoni e i sonetti, le lettere amorose isolavano una situazione o un sentimento da un ideale *continuum* narrativo. Esistevano categorie di amorose per ogni occasione: di dichiarazione, di gelosia, di rifiuto, di pace, e tante altre.³⁰³ Per costruire il catalogo delle situazioni ricorrenti può essere utile fare riferimento a quello offerto dalla sezione *Lettere amorose* compresa nella *Nuova scelta di lettere* di Luca Assarino, opera composita che sembra riassumere tre diverse fasi

²⁹⁹ E' curioso notare come si verifichi nello stesso periodo anche un fenomeno inverso di influenza del modello del libro di lettere sulla raccolta poetica. A partire dagli anni Cinquanta del XVI secolo gli editori dei canzonieri tendono a modificarne i titoli per farli assomigliare a quelli delle antologie epistolari. Cfr. L. BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., p. 43.

³⁰⁰ R. MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 117-118.

³⁰¹ Per cui rimandiamo all'ampia trattazione di A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., pp. 97-103.

³⁰² A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., p. 110.

³⁰³ B. BRAY, *Treize propos sur la lettre d'amour*, in *L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture*, a cura di Mireille Bossis e di Charles A. Porter, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990, p. 41.

di sviluppo dell'epistolografia. La prima parte è una raccolta d'autore di stampo rinascimentale, comprendente lettere autentiche indirizzate a personaggi importanti dell'epoca; la seconda è invece pieno manierismo, presentando una serie di lettere esemplari leggibili sia come esercizi retorici che come modelli per la pratica quotidiana; la terza è ancora manierismo, ma già proiettato verso il futuro del romanzo epistolare. L'ultima sezione raccoglie infatti quattordici coppie di lettere amorose, di proposta e di risposta, seguite da tre lettere sciolte, elencate così nel sommario iniziale:

Principio di servitù
Risposte
Ringraziamento di corrispondenza
Sua risposta
Di doglianza per biglietto stracciato non letto
Risposta
Perché la donna si sia sdegnata ch'ei le abbia scritto
Risposta
Perché la donna favorisca altri amanti
Sua risposta
Di gelosia
Sua risposta
Di espressione d'affetto
Sua risposta
Di promessa
Sua risposta
Di poca corrispondenza
Sua risposta
Di discolpa
Sua risposta
Di lontananza
Sua risposta
Di rimprovero di rotta fede
Sua risposta
Di sdegno
Risposta
Di disperazione
Risposta
D'affetto nato dal cantare
Di lamento perché la donna gli scrive con troppa brevità
Di cavaliere, perché la sua dama sta in dubbio e se l'ami di cuore.³⁰⁴

³⁰⁴ L. ASSARINO, *Nuova Scelta di Lettere*, Venezia, Giacomo Bortoli, 1653, p. n.n. Ho eliminato dall'elenco i numeri di pagina.

Come suggerisce la lettura dei titoli, i brani sono disposti secondo un criterio narrativo. Le prime lettere corrispondono alle fasi iniziali di un amore: il corteggiamento, le ripulse, le incertezze. La raccolta procede poi con un'altalena di momenti gioiosi e di allontanamenti, fino alla rottura e alla disperazione finale. Benché l'eccessiva vaghezza dei testi e l'assenza di legami forti tra le coppie di lettere impedisca di pensare a un romanzo, è chiaro che per Assarino le lettere corrispondono alle situazioni di un'unica ideale vicenda. La scelta di alternare le proposte dell'uomo alle risposte della donna indica poi la volontà di creare una tensione, se non proprio narrativa, per lo meno dialogica. Altro segnale è dato dal fatto che oltre a potersi verificare nella vita reale, le circostanze previste sono anche momenti codificati da una lunga tradizione letteraria: la consegna di un pegno d'amore e la distruzione di una delle lettere, menzionati già nel carteggio di Eurialo e Lucrezia, sono per esempio *topoi* irrinunciabili di certa narrativa amorosa.

Cercando tra i romanzi italiani del Seicento non sarebbe difficile costituire un completo segretario galante.³⁰⁵ Ecco, ad esempio, una lettera di avviamento d'amore tratta dall'*Alfenore* di Carlo De' Dottori:

Signora,
io mi trovo in un caos disperato d'ordinarsi in elementi poiché il più puro, che è il fuoco dell'amor mio, non può esser separato dal pianto. So d'aver inginocchiata la mia qualità a' piè della vostra bellezza; non so qual Dio non ascolti i supplicanti. Non isprezzi chi la serve colei che non gradisce chi l'ama. Questa è pur vostra sentenza. Quanti oracoli ci vengono dalle pietre, e non si potrà trar risposta dall'ostinazione della vostra lingua? Ho detto forse poco? Parlano per me i miei dolori, nel muto linguaggio di quest'occhi dolenti grida il mio cuore infuocato. Parla di presente l'anima mia con questi caratteri e nella pietosa espressione dell'angustia non sa chiamar chi la sollevi altri che 'l vostro nome. Credetemi, che vi giuro per tutti gli Dei d'aver un petto tanto risoluto a morire quanto ad amarvi.³⁰⁶

³⁰⁵ G. GETTO, *Il Barocco letterario*, cit., p. 277.

³⁰⁶ CARLO DE' DOTTORI, *L'Alfenore*, Venezia, Per Matteo Leni e Giovanni Vecellio, 1644, p. 18.

Ed eccone una per l'allontanamento dell'amato, derivata dal *Cordimarte* di Giuseppe Artale:

S'io sapessi raccontarvi parte di questa notte trascorsami, potrei dire che la mia penna sapesse far miracoli; poiché ella doveria epilogarvi in un breve squarcio di foglio tutti i tormenti d'un amoroso inferno. Sogni, fantasmi, e sospetti m'hanno in così fatta maniera agitato il cuore, ch'ei confessa essersi renduto bersaglio de' fulmini d'un amore tiranno. Tanto più che nella occasione di questa vostra partita considero come la lontananza si è la nemica più fiera d'amore, che coll'arme della obliuione dà quegli assalti con cui fa cadere tutti i pensieri fatti custodi della rocca d'un cuore amante. Or questa sì è quella cagione che produce in me effetti di disperato volere. Attendete a preservare la vostra vita e considerate che una stilla del vostro sangue è un torrente del mio, quando conserverete quella fedeltà che dovete alla costanza della reina Osminda.³⁰⁷

Infine, traggio dalle *Donne guerriere* di Francesco Maria Santinelli una lettera di rottura causata da tradimento:

Gli eccessi della tua infedeltà non giungeranno alla meta delle lor brame nel tradir la mia innocenza, mentre per mia ventura il Cielo, fulminator degli empi, hammi liberata dai lacci amorosi in cui accalappiata indegnamente per te mi trovava con lo scoprirmi i tuoi tradimenti, quanto più ingrati tanto più infami. Perfido, questa dunque è la gratitudine che dovevi ai miei da te non meritati favori? Così si rimunera colei che si prodigamente ti avea eletto a' suoi regni? Ahi finto, ahi disleale principe. Ma perché principe? indegnissimo servo della finzione. I principi non hanno petto che alberghi l'infedeltà come in te si scorge, infedele, bugiardo, spergiuuro. Non voglio inorridire questo foglio col racconto delle tue colpe, basta che le sappia la tua ingiusta coscienza, e la mia fede che ti dà bando dalla mia persona gonfia d'odio e gravida di quella vendetta che giustamente si deve a' tuoi tradimenti.³⁰⁸

La lettera amorosa come esercizio retorico trovava nel romanzo una cornice ideale in quanto epistolografia e narrativa condividevano gli stessi *topoi* sullo sviluppo di una storia d'amore: era facile integrare una lettera nel contesto narrativo, dato che gli snodi della vicenda coincidevano con quelli già previsti dalle raccolte. Essendo concepiti quasi esclusivamente come elementi decorativi, i brani epistolari svolgevano nei confronti dell'opera un ruolo del tutto ancillare, erano spesso isolati oppure venivano disposti a coppie di proposta/risposta, proprio

³⁰⁷ G. ARTALE, *Il Cordimarte*, cit., pp. 68-69.

³⁰⁸ F.M. SANTINELLI, *Le donne guerriere*, cit., 1647, p. 57.

come avveniva nelle raccolte. Solo a partire dalla seconda metà del Seicento le lettere amorose avrebbero cominciato a interagire con la storia in maniera più profonda e a comparire in piccoli gruppi.³⁰⁹

6) Orazioni in forma epistolare

Benché, nel complesso, il modo dei romanzieri di concepire la lettera non fosse diverso da quello degli autori di manuali e antologie, i primi godevano di maggiore libertà rispetto ai secondi, costretti dalle finalità pratiche dei loro testi a rispettare rigorosamente le regole di genere e a mantenere una certa vaghezza nel riferirsi a fatti e persone. Nei romanzi, al contrario, accanto a personaggi che scrivono seguendo scrupolosamente i consigli dei maestri, se ne trovano altri che si concedono vari tipi di trasgressione, come l'eccessiva lunghezza o l'abuso di figure retoriche. Liberi dal problema di comporre testi utilizzabili anche nella vita reale, i narratori potevano infatti preoccuparsi solamente di scrivere lettere soddisfacenti da un punto di vista letterario, lasciando prevalere le esigenze dell'arte su quelle della convenienza.

Allentati i vincoli imposti dalle convenzioni epistolari, le lettere tendevano a rendere meno netti i propri confini e a trasformarsi nell'equivalente di altre forme di prosa che il romanzo aspirava a inglobare. Uno di questi era l'orazione. Da sempre i teorici avevano considerato la scrittura di lettere un'applicazione particolare della retorica³¹⁰ e avevano trattato la missiva come un tipo speciale di orazione. Il concetto dell'*epistola ut oratio*, diffuso nel medioevo³¹¹ continuò a dominare la cultura europea durante tutto il Seicento e, nonostante la crescente consapevolezza di una discrepanza tra le funzioni della lettera e quelle

³⁰⁹ Argomento che tratterò nel capitolo successivo.

³¹⁰ A. BATTISTINI, *L'io e la memoria*, in *Manuale di letteratura italiana*, cit., p. 439.

³¹¹ M. CAMARGO, *Ars dictaminis*, cit., pp. 18-19.

dell'orazione, evidente soprattutto nella difficoltà di adeguare le suddivisioni della retorica classica a quelle del genere epistolare,³¹² i teorici continuarono per molto tempo a sostenere che le lettere dovessero essere composte come qualsiasi altro discorso, a cominciare dalla tripartizione in esordio, narrazione e conclusione.³¹³

La scansione in tre parti è forse però l'unica tecnica oratoria effettivamente applicabile anche alla scrittura di lettere, risultando assai diverse le esigenze di chi declama da quelle di chi scrive. L'orazione, descrittiva, deliberativa o giudiziaria, necessita infatti un ampio argomentare, tempo per analizzare le questioni in tutte le loro parti, e non può accontentarsi di una dimensione limitata. Una delle operazioni comuni agli oratori è l'*amplificatio*, mentre la lettera, al contrario, nasce sotto il segno della *brevitas*, sfiora la propria materia senza soffermarvisi a lungo e evita le trattazioni complicate.³¹⁴ Secondo Jean Puget de la Serre le missive lunghe più di un foglio «meritano più tosto il titolo di libri, che di lettere»³¹⁵ Senza dimenticare che non annoiare il destinatario con disquisizioni troppo sottili è un dovere sociale prima ancora che una manifestazione di buon gusto.³¹⁶

Di questo non sembrano però preoccuparsi i romanzieri, non essendo difficile imbattersi in lettere lunghe numerose pagine che impongono una vera e propria pausa al ritmo della storia. Travolto l'ostacolo della *brevitas* le lettere si trasformano sovente in orazioni che solo le formule di saluto permettono di distinguere da un comune discorso. Dal momento che la presenza di orazioni consente al romanzo di sottolineare la propria continuità rispetto alla

³¹² J. BASSO, *La lettera "familiare" nella retorica epistolare del XVI e XVII secolo in Italia*, in *La lettera familiare*, cit., pp. 62-63.

³¹³ MARIE-CLAIRE GRASSI, *Lire l'épistolaire*, DUNOD, Paris, 1998, pp. 35-41.

³¹⁴ G. BERNARDI PERINI, *Alle origini della lettera familiare*, cit., p. 17.

³¹⁵ JEAN PUGET DE LA SERRE, *Il segretario alla moda, portato dal francese da Livio Alessandri*, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1668, p. 39.

³¹⁶ J. BASSO, *La representation de l'homme en société*, cit., pp. 147-148.

storiografia,³¹⁷ i racconti di argomento storico o pseudo storico sono quelli dove più spesso se ne incontrano esempi. Nonostante i personaggi dell'*Eromena* si servano spesso della posta per comunicare tra loro, solo in tre casi Giovan Francesco Biondi riporta per intero le loro lettere: quando Polimero scrive al padre, quando il re di Maiorca scrive a Eromilia e quando quest'ultima gli risponde. In tutti e tre i casi le lettere toccano questioni di comportamento individuale: Polimero giustifica la propria improvvisa partenza da casa, mentre il re di Maiorca chiede ragioni alla figlia della sua decisione di ritirarsi a vita ascetica dopo la morte del fidanzato Perosfilo. I personaggi non si limitano però a brevi messaggi, ma sentono il bisogno di argomentare esaurientemente le proprie affermazioni. La lettera del re a Eromilia non è un semplice invito a rientrare in patria, ma una verbosa esortazione in cui Biondi passa in rassegna tutte le tecniche dell'arte: si direbbe piuttosto un'arringa di tribunale, che la lettera di un padre. Data la lunghezza, basterà riportarne un estratto:

Ma concesso che 'l principe di Sardegna fosse stato già vostro sposo e che il possesso della sua persona ve n'avesse raddoppiato l'amore, qual ragione vi spigne a dolervene in modo che per non poter aver lui non vogliate aver il mondo? E se questo vi si concedesse, che vi concederà che vivendo voi non potiate viver al mondo e dovendo valervi del mondo dobbiate cangiare un sasso per l'isole Baleari, le quali deveriano essere tanto più degne delle vostre ceneri quanto più vicine alla tomba di quelle che da voi sono tanto amate. Ma quando vi sia giudizio così disuguale che giudichi dover voi, per il luogo dove siete, lasciar il luogo dove doveste essere, e che vivendo possiate vivere senza viver al mondo, ditemi: qual ragione, qual legge o qual Dio udiste mai conceder l'ingiustizia, la colpa o la crudeltà come voi, figlia unica, usate verso me, vostro padre, senza ch'io ve n'abbia mai dato cagione? Ed avvenga che non avereste avuto alcuna ragion di farlo quando v'avessi mal trattata, che ragon n'avete trattandovi io non come figlia solo, ma come il mio cuore, ed essendo voi, me vivente, fuori del nome, reina de' miei popoli? Ch'abbiate amato chi dovea esservi sposo è marca di buona e lodevole natura, non ve ne biasimo, ma averlo amato sì che per non poter più amarlo vogliate non amar me né altri, non troverete che questo non sia un contraddir alla natura.³¹⁸

³¹⁷ A. ASOR ROSA, *La narrativa italiana del Seicento*, cit., 1997, p. 164.

³¹⁸ GIOVANNI FRANCESCO BIONDI, *Eromena*, Viterbo, Diotallevi, 1634, pp. 80-81.

Con il proprio discorso il re vuole dimostrare alla figlia che il suo posto non è sul Pegno della Morte, avvalendosi di un'incalzante sequela di argomenti fittizi e di prove entimemiche, rese più efficaci dal ricorso a domande retoriche, ripetizioni e altre finzze della prosa (i due *tricola* con *gradatio* 'ragione – legge – Dio' e 'ingiustizia – colpa – crudeltà') che, per quanto brillanti, sembrano troppo tecniche per una lettera. Lo sforzo retorico è indirizzato a incantare i lettori con un'eloquenza spettacolare più che a mostrare come si scrive un'efficace lettera persuasiva.³¹⁹

Lo stesso obiettivo si pose Antonio Santacroce nel dare la parola a Carasia, personaggio secondario della sua *Assarilda*. Come il principe Polimero aveva fatto nell'*Eromena*, anche Carasia fugge di casa lasciando ai genitori, il re e la regina di Scozia, un messaggio di scuse. Nella lettera la principessa risponde preventivamente a tutte le accuse che potrebbero esserle rivolte per aver abbandonato la reggia in compagnia dell'amato Almidero:

Il principe Almidero, altrettanto nobile che giusto e generoso, non ha inteso di conoscermi che per sua legittima consorte e 'l tempo ne dimostrerà l'effetto. Parmi udirvi dire che non mi era lecito senza la vostra licenza l'eleggermi un marito a mio gusto, non dovendosi guastar la regola degl'ordini tanto gelosi, né meno fiarsi alle promissioni degli uomini, in tal caso il più delle volte simulate. Egli è vero. Ma non sapete, signore, in dove trasportano le violenze degl'affetti? Gli errori amorosi sono compatibili quando non sono maliziosi. Lo stato delle cose, stante la prigionia del principe Almidero, chiedeva una risoluzione animosa e a me necessaria. In quanto poi all'avermi fidato ad uno finalmente nimico della corona di Scozia, nimico per termine pubblico, io non devo esser tassata di poco onesta. Uno schietto e leale amore sperimentato nella sua persona m'ha reso sicura ch'egli è alieno da que' pensieri fondati sull'instabile fondamento delle donne ordinarie. In un animo nobile non spirante che singolari virtù non si devono presupporre tali intenzioni perché non vi possono cadere o se pure da' mali esempi degli altri non v'hanno sussistenza. In virtù di una sincera fede gli sono legittima moglie. E non si creda all'opinione più che alla verità, che la naturale giustizia non deve passare per la mente di chi non ha altra cognizione che della consuetudine. Per ordine di natura sono nello stesso stato che sarei se le mie azioni fussono state autorizzate dalla maestà Vostra, né il prencipe Almidero mi saria più marito allora di quello che mi è adesso. Or s'è così, mio

³¹⁹ Sul dominio della retorica nell'*Eromena* si veda JEAN-MICHEL GARDAIR, *I romanzi di Gio. Francesco Biondi*, in «Paragone», XIX, n. 218/38, 1968, pp. 69-70.

Signore, perché una pazza opinione deve alterare cotanto i successi, che di giusti li faccia apparire nefandi?³²⁰

Carasia è solo una fanciulla innamorata, ma scrive come un'esperta conoscitrice di retorica e per difendere davanti al padre le proprie posizioni non esita ad adoperare figure tipiche dell'oratoria: *sermocinatio* («parmi udirvi dire»), *concessio* («egli è vero»), *sententia* («in un animo nobile non spirante che singolari virtù...»), domanda retorica («perché una pazza opinione...») e così via. Il risultato è una lunga esortazione esemplare che nobilita il romanzo al tempo stesso in cui lo arricchisce dal punto di vista ideologico, facendo del personaggio di Carasia una portavoce delle sante «leggi di natura» contro «le tiranniche usurpazioni dell'uso».³²¹

7) Lo spettacolo della parola scritta

Altro eccesso tipico dei romanzieri si riscontra sul piano dell'elaborazione stilistica delle lettere. I manuali raccomandavano di non esagerare con le figure retoriche e di mantenere uno stile schietto, simile a quello della conversazione tra amici,³²² ma la sintassi naturale e lo stile mediano, opportuni nella vita quotidiana, sembravano a volte troppo sciatti e inappropriati alla dimensione idealizzata e iperletteraria del romanzo, dove era lecito fare delle lettere una vetrina di ostentazione retorica.

La tendenza a eludere la regola della moderazione interessava anche le raccolte epistolari, qualora vi prevalesse l'intenzione letteraria su quella pratica di fornire modelli per l'uso quotidiano. Ferrante Pallavicino, nell'introduzione alla

³²⁰ A. SANTACROCE, *L'Assarilda*, cit., pp. 135-136.

³²¹ *Ivi*, p. 132.

³²² L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana*, cit., pp. 24-43.

propria raccolta di lettere amorose, rivendicava ad esempio il diritto dello scrittore a usare lo stile concettoso nelle lettere composte con intenti artistici, scrivendo:

Nel solo particolare delle lettere stimo necessario l'avvertire che sono state fatte, scritte e stampate nel tempo stesso. Avranno se non altra opposizione quella dell'essere nello stile troppo elevato che non può esser facile ad intendersi da donne alle quali si scrive. Ricorderanno subito i critici che la lettera amorosa deve esser intessuta solo d'affetti familiari, con l'orditura di concetti chiari de' quali possa esser capace l'intendimento d'una femmina. Ciò conosco benissimo anch'io, ma non manca scudo per difendermi, mentre si consideri che altrimenti scrive l'affetto e altrimenti detta l'ingegno. Un innamorato in propria causa parlerà e scriverà con forme le quali compliranno al suo interesse. Quando anche si trattasse di servire ad un tale, saprei anch'io aggiustarmi all'occasione e al tempo. Io ho scritto per compiacere a' lettori virtuosi i quali, se non trovano qualche concetto o sentimento spiritoso lontano dall'intelligenza comune, credono consumato il tempo in simile lettura. Insomma, chi scrive per i letterati non deve curarsi d'esser inteso dalle donne o dagl'ignoranti. E poi non stimo le dame alle quali scrivo d'intelletto così dimesso che non possa sollevarsi fuori dell'ordinario nel penetrare i sentimenti d'un amante, il quale distilla gli spiriti più vivi del cuore e dell'ingegno.³²³

Se lo stile artificioso poteva essere lecito nelle raccolte, tanto più era permesso adottarlo all'interno dei romanzi, dove le lettere non erano tenute per consuetudine ad avere legami con la pratica reale. Come frammenti letterari incastonati nella narrativa, scopo delle lettere era aprire una parentesi preziosa in conformità o in contrasto con lo stile della cornice, obiettivo che poteva essere raggiunto impiegando diverse forme di prosa barocca. La principale differenza riguardava la sintassi, ampia e ricca di subordinate o 'laconica' e tendente alla paratassi.

Uno stile colmo di artifici retorici ma fluido è quello esibito, per esempio, dalle lettere contenute nella *Regina sfortunata* di Carlo Torre che, imitando la poesia dell'epoca, ricavano da un'unica metafora una schiera di deduzioni argute. Clorilda, regina di Borgogna, spiega a Ermino di essere stata allevata presso la

³²³ F. PALLAVICINO, *Panegirici, epitalami, discorsi accademici, novelle e lettere amorose*, Venezia, Appresso Gio. Battista Cester, 1652, pp. 7-9.

corte di Cipro e protetta dalla sovrana di quell'isola. Racconta così del giorno in cui un barone cipriota innamorato di lei decise di inviarle una dichiarazione:

Passarono alcuni giorni senza novità alcuna, quando incontrata mi vidi da un paggio che inchinandomi presentommi una carta piegata. Io, pensando che fosse lettera inviata dal mio creduto padre, l'accettai con allegrezza, licenziando subito il latore per aver agio di leggerla. Allora, apertala, ritrovai queste parole:

Al mio bellissimo nume,
io credei sempre che 'l tuo bel viso fusse un cielo di delizie, e veggio ch'egli è un giro stellato sì, ma prodigioso. Le fiamme ch'appaiono mentre mi ti faccio palese accompagnate dalle tue chiome d'oro mi formano una stella crinita, e stabilisco che siano tali mentre le vedo camminare sulla via lattea de' tuo viventi avori, come è opinione de' più periti astrologi. Il continovare che fanno, accennano a' miei desiri un esito molto infelice, essendo natura delle comete di ritrovare l'ocaso o ne' sette o negli ottanta giorni dopo la nascita. Sarebbono mai l'anima de' miei pensieri da te cortesemente ricettata, come l'anima di Cesare apparsa dopo la di lui morte in forma di stella in cielo, così creduta da quegli ingegni accecati che allora viveano? Ah, che comparendo quelle fiamme vicine agli archi delle ciglia ed agli strali degli occhi mi denunciano una guerra crudele, non già un loco eterno per poter vivere. O lucidissima stella, ancorché per me fatale, ti prego a non comparire a' miei lumi così immobile e altera, ma tremolando con un cortese adocchiarmi, chiamami nella tua grazia, che vedrai quanto fedele ti sia il cuore del figlio del

Barone di Cipro.

Subito letta la feci in mille pezzi, e veggendomi così alla gagliarda stimolata, ne diedi parte alla regina. Ella male intendendo il successo arrossì, tutta di colera si scompose considerando poco osservata la reverenza con le sue dame.³²⁴

Come suggerisce il confronto con gli stralci di narrazione che precedono e seguono la lettera, lo stile piano usato dalla regina nel raccontare la propria storia contrasta con quello molto elaborato del brano epistolare, secondo l'abitudine, seguita da alcuni autori, di creare uno scarto tra la voce del narratore e la scrittura dei personaggi.

L'esempio più noto di tacitismo stilistico in versione epistolare è quello offerto dalle lettere contenute nelle novelle di Giovan Francesco Loredano, caratterizzate da frasi concise e solenni sentenze,³²⁵ ma i tratti salienti di questo stile possono essere riconosciuti anche nelle opere di molti altri autori, come,

³²⁴ C. TORRE, *La Regina sfortunata*, cit., pp. 160-162.

³²⁵ D. CAPALDI - G. RAGONE, *La novella barocca*, cit., p. 221.

ancora a fine secolo, Giovan Maria Muti. La *Gismonda*, pubblicato nel 1687, riflette da una parte l'aspirazione al rinnovamento della narrativa del tardo Seicento e dall'altra la difficoltà ad abbandonare alcuni stereotipi barocchi. La vicenda ruota intorno ai crimini e ai problemi giudiziari della diabolica coppia formata da Gismonda e dal suo amante Arimeno, legati dalla passione e continuamente in fuga da una parte all'altra d'Europa. La struttura del racconto, basata su un unico filone narrativo e sulla centralità di un numero ristretto di personaggi, assieme all'ambientazione realistica e contemporanea, si discosta molto dall'impianto centrifugo e fantasioso del romanzo eroico-galante. Il tema della donna corrotta e lussuriosa, benché privato delle componenti storiche che fino ad allora lo avevano accompagnato, ossessionava tuttavia gli scrittori già dalla prima metà del secolo, così come comuni erano il gusto per le peripezie e per i travestimenti. Ma è soprattutto sotto il profilo stilistico che Muti manifesta di dipendere ancora da una concezione seicentista della narrativa. Nonostante il relativo realismo di alcuni aspetti della vicenda, i personaggi tendono infatti a esprimersi in una maniera estremamente articolata e letteraria, con un eccesso di immagini preziose particolarmente evidente nelle lettere, che l'autore definisce «succosi concetti» e «laconismi amorosi». I periodi dei brani epistolari si distinguono infatti per la frammentarietà della sintassi e per la prevalenza della paratassi, come nell'esempio seguente:

Madama,
il chieder soccorso alla bellezza è un tributo che si fa alla venerazione de' grandi, ma il ricusare le suppliche ostenta disprezzo ne' riscontri del merito. Credei appropriarvi il carattere di nume col disporvi alle grazie, ma trovo essermi abbattuto in un idolo di macigno nella stupidità del moto. Ma parlando io con le preghiere, spero vedervi pietosa nel comunicarmi le grazie. V'amo con tutto lo spirito, o bella, ed i voli del mio fuoco desiano annodarsi con una sfera sì cara. Parlo di nodi perché mi glorio de' vostri lacci, e sospirerò un'onorata catena, acciò con i sponsali del cuore godino in una libertà prigioniera i nostri corpi. Questo brama per vivere perpetuamente felice

La ricerca di effetti sensazionali attraverso il ricorso allo stile conciso raggiunge l'apice nei biglietti di misura ridottissima ma di grande impatto formale che si incontrano talvolta in romanzi, come nel *Cordimarte* (una lettera del protagonista recita: «Se quel ch'io debbo mettere in opera co' fatti non posso pienamente esagerarlo con parole, doverà ben esser perdonata la scarsezza di questo foglio»)³²⁷ e in novelle: la lettera d'addio del conte di Dresna alla principessa di Servia, protagonisti della *Novella vigesimaquinta* di Girolamo Brusoni compresa nella terza parte delle *Cento novelle amoroze* si riduce a un'unica, drammatica, frase nominale:

Madama,
Dalle stanze alle camere, dalle camere alle danze, dalle danze alle carceri, dalle carceri alle ceneri.

Il Conte di Dresna.³²⁸

Trasversale alle due tipologie era il massiccio ricorso a tropi, antitesi, figure di parola, anafore, ripetizioni, parallelismi interni, domande retoriche, tutto ciò che allontanava il testo dall'oralità. Nella scelta delle metafore gli scrittori attingevano solitamente al repertorio poetico, riflettendo le tendenze della lirica contemporanea, e come accadeva nella poesia concettista, immagini e accostamenti potevano risultare alquanto bizzarri. La duchessa Rosalba, la cui storia è raccontata nella *Regina sfortunata*, paragona per esempio le promesse

³²⁶ G.M. MUTI, *La Gismonda*, cit., pp. 202-203.

³²⁷ G. ARTALE, *Il Cordimarte*, cit., p. 70.

³²⁸ G. BRUSONI, *Novella vigesimaquinta* della terza parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 183.

fallaci di Ermino all'anello gettato da Policrate di Samo nel mare del disprezzo, e la propria vendetta al pesce che saprà restituirglielo.³²⁹

Comune era anche la costruzione di metafore basate sulle caratteristiche materiali delle lettere, secondo un procedimento analogo a quello seguito in presenza di eventuali regali. Le diverse qualità degli oggetti inviati in dono erano interpretate nei messaggi d'accompagnamento come simboli dei sentimenti provati dal mittente o come auspici di felicità e dolori venturi. Esempio per la complessità dei rimandi tra la dimensione concreta del dono e quella metaforica descritta nella lettera è la corrispondenza tra Andrispino e Silviana nelle *Cene del principe d'Agrigento* di Carlo della Lengueglia, ove con stupefacente accumulo di concetti il dono di una rosa si trasforma in geroglifico di galanterie. Il narratore racconta che

Silviana, per autenticare di essere l'erario di Andrispino, volse quindi a poco tempo con una ciocchetta de' suoi capelli mandargli parte del suo tesoro. Avea con bella cifra dell'intessute sue chiome formato il nome del caro e posto come su foglio sopra una rosa, volendo con quei pochi caratteri che valeano per molti spiegare una bellezza che ne val mille, e accompagnò il ricchissimo dono con questa lettera:

Mi chiedeste in dono qualche cosa del mio e, ricercando poi che donarvi, ebbi a caro non potervi ubbidire, già conoscendomi tutta vostra. Saltommi il cuore nel petto com'egli bramasse venire in dono; ma raccordandogli i suoi lacci, ben s'avvide ch'io non poteva più mandarlo come dono, ma rimmetterlo come preda. Fra tanto una ciocchetta de' miei capelli, promossa nella sua pretensione de' favori del vento, venendomi sopra gli occhi parve dicesse: «Mandatemi, ch'io son libera». Stetti sospesa, dubitando non mi tacciaste di troppo avara, che mandando capelli fossi ne' doni così sottile. Poi, sovvenendomi che mi chiamaste unica vostra Fortuna, ho voluto che mi abbiate per i capelli. Vengono stesi sopra una rosa e portano il vostro nome in cifra e, volendovi ammirato da tutto il mondo, vi pongo sull'occhio di primavera. Ah no, in questi caratteri v'impicciolisco, perché vorrei farvi invisibile agli occhi di tutto il mondo, e qui scrivendovi oscuramente, i tessuti anelli delle mie chiome, emulanti di quel di Gige, in qualche parte v'asconderanno. Il vostro nome pungente mi fa credere che avreste siffatto dono ben custodito: poiché la rosa dassi in custodia alla spina e io, che non bramo altro se non fiorire della vostra memoria, mando di me questo fiorito raccordo che spira per odori la mia divozione. Accettatelo, né il condannate per vile, che dandovi ciò che porto sul capo nulla potrei darvi di più sublime. Amatemi com'io v'amo,

Silviana.³³⁰

³²⁹ C. TORRE, *La Regina sfortunata*, cit., p. 86. Nella risposta Ermino spiega che «Un cuore che ama sinceramente non mai concede il passo al carro dell'ingratitudine».

Nelle parole di Silviana, lettera e regalo appaiono complementari, formando nel loro insieme un complicato emblema: il messaggio serve a chiarire il senso del dono, che a propria volta fornisce al testo un punto di partenza per l'elaborazione di ingegnosi concetti.

Nel caso di Silviana e Andrispino l'oggetto da cui scaturiscono tropi e figure è un fiore, mentre in altri può trattarsi di un gioiello, di una stoffa, di un dipinto o di altro ancora. Spesso però, come si è detto, è la lettera stessa, come oggetto materiale, a fornire lo spunto dell'arguzia. I diversi elementi necessari alla scrittura, concreti come la penna, la carta, l'inchiostro, o astratti come i pensieri e l'elaborazione linguistica, stimolano la fantasia degli autori dando vita a immagini più o meno originali. L'inchiostro, per essere liquido, può essere accostato al sangue o alle lacrime, e per essere nero può essere presagio di dolore o antitesi di chiari sentimenti. La penna, fatta di ferro e di piume, può alludere alle spade, alle frecce, oppure alle ali di un uccello, nella fessura del pennino può rimandare alle piaghe del corpo e dell'anima, come spiega Osminda in una lettera a Cordimarte, suo feritore in duello:

Non istupire, o ingrato, che una mano anzi che un cuore da te ferito ti scriva, poiché viene a rimproverarti anche con una penna, che non può scrivere se non è bipartita prima da pungentissimo acciaio, né sponde sulle carte (simbolo della tua leggierezza) fuor che neri inchiostri, acciò che vestita di lutto voglia far l'esequie dell'estinta tua fedeltà. Giungono avanti agli occhi tuoi queste linee per annunciarti che la tua vitale averà omai sotto l'inevitabile ferro del mio rigore ad esser troncata.³³¹

La tendenza a vedere nella lettera-oggetto una fonte simbolica di sensi sovrapposti a quelli della lettera-testo scavalca i confini del testo e si ripercuote

³³⁰ CARLO DELLA LENGUEGLIA, *Cene del Principe d'Agrigento*, Venezia, Presso Gio. Giacomo Hertz, 1649, pp. 79-82.

³³¹ G. ARTALE, *Il Cordimarte*, cit., pp. 115-116.

sui narratori, che spesso considerano anche la scrittura e la lettura di una lettera da parte dei personaggi un'occasione per esibire il proprio ingegno. Persino i più remoti punti di contatto tra l'atto dello scrivere e la situazione contingente possono servire a creare metafore, come nella scena del biglietto scritto da Ruremondo all'amata contessa:

Non poteva più l'animo di Ruremondo in questa lontananza gravido d'infiniti pensieri capirne tanti, ebbe risoluto di depositarne parte sopra un foglio e sì come funesti mandarli tra que' caratteri vestiti a bruno. Infelice penna che dettò questa lettera, svelta cred'io dall'ali di qualche corbo per l'accidente mortale che portò seco. Ma la Fortuna, che si vanta di far miracoli, volle con una cosa così leggiera com'è una penna mandarle una sciagura così grave com'è la morte.³³²

I pensieri che agitano la mente di Ruremondo, preoccupato per la salute della donna, sono rappresentati come oggetti concreti che possono essere depositati tramite la scrittura su un foglio. Il colore dell'inchiostro è un segno di lutto, così come l'uso della penna che, richiamando la figura del corvo, è visto come presagio dei pericoli che incombono sulla sorte della contessa. Della Lengueglia carica il commento di arguzie allo scopo di rendere più solenne il passaggio e di esibire la propria eloquenza.

Esistono poi esempi di metafore meno stereotipate e più maliziose. Ferrante Pallavicino, con la solita audacia, parla delle lenzuola del talamo come del foglio su cui, «con affettuosi tratti», Venere risponde alla proposta di Marte di far pace e ritornare amanti.³³³ Il massimo dell'amplificazione retorica sul tema della lettera è raggiunto però anche in questo caso dal Muti della *Gismonda*, che si compiace di inventare nel romanzo sequenze di metafore sempre più stravaganti:

³³² C. DELLA LENGUEGLIA, *Il Principe Ruremondo*, Venezia, Ad istanza del Turrini, 1651, p. 82.

³³³ F. PALLAVICINO, *La Rete di Vulcano*, Venezia, s.e., 1641, p. 51.

Nel ricevere il foglio d'Arimeno corse tosto il cuore sulle pupille per ravvisarne gl'abbozzi. Lo lesse e tra quelle linee provava l'anima mille amoroze torture. «Sì, vita», diceva, «confesso l'ardore delle mie fiamme senza che con tante righe tu mi ponga alla corda.» Indi, affiggendovi con le pupille un bacio, soggiungeva: «Mira, caro, come contrappunto le tue scritte. Con questi sensi si gloriano l'acutezze del genio. Voglio che i scherzi della tua mano venghino applauditi dal brio del mio labbro.» Tosto scorrendolo di nuovo col guardo concettizzava con tali amorosi deliri: «Come giungesti opportuno, amatissimo foglio, a rasserenare co' tuoi candori l'ombra della mia mente. Che bel spazio mi manda Amore in questi foglietti di latte. Ah, che senza questa carta da navigare già davo in secco nella rottura delle mie speranze! Questi sono stracci che, se bene animati dal fuoco, non vanno all'aria. Adesso sì, che viaggerò ne' spazi immaginari delle mie idee con sì amabili cosmografie. Tu sarai il libro doppio nelle partite de' godimenti. Con questo alfabeto formerò le più belle eleganze nella grammatica de' miei affetti. Oh come dai bando alle tempeste de' miei pensieri! Candido araldo di gioie, sì che mi mostri le capitulazioni per la mia pace. Che belle intelligenze van raggirando su queste strade di latte. Come mi sei caro, o quanto dolcemente ti bacio, caro pegno della sua fede, fido deposito de' suoi sospiri.»

In tal guisa isfogava l'impudica le sue lascivie con una carta. Non avrebbe Gismonda valutato quel foglio a peso d'oro.³³⁴ E pure niente più galleggia sulle bilance del tempo quanto la leggerezza d'un foglio.

La fantasia dell'autore è disposta a cercare nelle carte, nelle penne e negli inchiostri inesauribili motivi di nuovi concetti, come se le raffinatezze del testo epistolare non bastassero da sole ad appagare la sua ingordigia esornativa. Il caso di Muti è forse estremo, ma rappresentativo delle opportunità offerte dalla lettera di arricchire la cornice narrativa anche come oggetto, oltre che come testo.

³³⁴ G.M. MUTI, *La Gismonda*, cit., pp. 99-100.

Capitolo 4: Ethos e pathos

1) Dalle *Heroides* alle 'lettere eroiche', e oltre

Esigenza non meno sentita da parte dei lettori esterni era quella di conoscere i sentimenti dei personaggi e di provare leggendo forti emozioni. Nonostante la complessità dell'intreccio ne sia la cifra più caratteristica, il romanzo barocco ambiva infatti a coinvolgere il pubblico non solo da un punto di vista intellettuale, ma anche emotivo,³³⁵ secondo una tendenza comune alla letteratura di quegli anni facilmente riconducibile all'influenza del modello tassiano.³³⁶ Sistema prediletto per aprire nel racconto uno squarcio patetico fu l'introduzione di lettere effusive la cui stesura e ricezione interrompeva per un momento la sequenza delle avventure, a tutto vantaggio della *varietas* e della comprensione dei moventi passionali da cui sgorgava anche la più politica delle azioni.

³³⁵ A. ASOR ROSA, *La narrativa italiana del Seicento*, cit., 1997, p. 166.

³³⁶ D. CONRIERI, *Il romanzo ligure dell'età barocca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, vol. IV, 3, 1974, pp. 948-949.

L'uso della lettera a scopo patetico non deve essere pensato come alternativo al suo impiego in funzione della commistione con l'epistolografia letteraria, con cui non entra di certo in conflitto essendone in realtà un proseguimento. Più che dall'osservazione di pratiche quotidiane, l'associazione tra lettere e passioni nasceva infatti da una tradizione letteraria che da secoli applicava alla forma epistolare i contenuti e gli obiettivi dell'elegia, finendo per imporre un *topos* di lunghissima durata. Il primo a intuire le potenzialità al tempo stesso patetiche e narrative del genere fu Ovidio che con le sue *Heroides*, dialoghi mancati in cui le eroine del mito ripercorrevano piangendo un episodio doloroso della loro biografia, regalò al mondo un potentissimo archetipo. Si deve a lui perciò la propensione di tante protagoniste della letteratura occidentale a confidare a un foglio i loro più strazianti segreti, incoraggiate dall'esempio di Saffo, Arianna, Medea, le cui lettere immaginarie furono da subito oggetto di imitazione.³³⁷

Tutto il Medioevo europeo rimase affascinato dall'invenzione ovidiana, ma fu il Rinascimento a riportare definitivamente le *Heroides* al centro della ribalta culturale per mezzo di nuovi volgarizzamenti e di svariate edizioni a stampa.³³⁸ Anche il fenomeno delle imitazioni fu incessante (si pensi ad esempio all'influenza esercitata sugli scritti di Boccaccio)³³⁹ sebbene fino al Seicento nessuno abbia osato sfidare apertamente il modello. A quanto pare fu Giovan Battista Marino ad avere per primo l'audacia di gareggiare con Ovidio applicando il suo schema a nuove coppie di amanti. L'accanimento con cui lo scrittore rivendicò la paternità del nuovo genere delle 'lettere eroiche' non basta però a eliminare i dubbi sul suo primato, così come non bastano tante controverse

³³⁷ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary*, cit., pp. 3-5.

³³⁸ A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario"*, cit., p. 60; C. GUILLÉN, *Notes toward the Study*, cit., p. 89.

³³⁹ C. GUILLÉN, *Notes toward the Study*, cit., pp. 89-91.

testimonianze³⁴⁰ e la pubblicazione nel 1619 di una *Lettera di Rodomonte a Doralice*, unico superstita di un presunto più vasto progetto di raccolta.³⁴¹ E' difficile stabilire la reale posizione di Marino rispetto a uno scenario che vedeva in quegli anni tanti scrittori interessati a una attualizzazione delle *Heroides*. Tra i vari sospetti vi è quello relativo all'attività di Francesco della Valle, la cui pubblicazione nel 1622 di una raccolta di *Lettere delle dame e degli eroi*³⁴² potrebbe avere provocato nel rivale la convinzione di essere stato plagiato.³⁴³ La silloge conteneva infatti quindici componimenti in versi ispirati all'*Orlando furioso*, alla *Gerusalemme liberata* e alla *Venezia edificata* di Giulio Strozzi, innalzati così al rango di miti contemporanei in grado di competere con quelli dell'antichità.

Infranto il tabù del rifacimento, gli scrittori si sfidarono in una gara a chi osava maggiormente nell'estendere il bacino delle fonti a generi sempre più lontani da quello inizialmente impiegato da Ovidio. A scrivere lettere eroiche non furono più solo gli eroi e le eroine dell'antichità o dell'immaginario cavalleresco, ma anche quelli della storia, della Bibbia, della pastorale, della cronaca, come mostrano le epistole contenute nella raccolta più rappresentativa del genere, composta da Antonio Bruni e pubblicata per la prima volta nel 1627. Pietro Michiel attribuì una coppia di lettere ai protagonisti della *Dianea* di Giovan Francesco Loredano,³⁴⁴ quasi per rivendicare la nobiltà letteraria del romanzo eroico-galante e non sembra un caso che a cimentarsi nel nuovo genere siano stati

³⁴⁰ L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana*, cit., pp. 89-90.

³⁴¹ GIOVAN BATTISTA MARINO, *Lettera di Rodomonte a Doralice*, Venezia, appresso Uberto e Piero Faber, 1619.

³⁴² FRANCESCO DELLA VALLE, *Lettere delle dame e degli eroi*, Venezia, Ciotti, 1622.

³⁴³ J. BASSO, *Le genre épistolaire*, cit., p. 509.

³⁴⁴ Incluse nelle *Epistole eroiche* a partire dal 1640, furono pubblicate anche come appendice a diverse edizioni della *Dianea* di Loredano. J. BASSO, *Le genre épistolaire*, cit., pp. 591-592.

scrittori come Anton Giulio Brignole Sale,³⁴⁵ Giovan Battista Bertanni³⁴⁶ e Giuseppe Artale,³⁴⁷ tutti impegnati anche sul fronte del romanzo.

Nemmeno la prosa fu immune alla febbre ovidiana, estesasi rapidamente a tanti segretari galanti la cui proposta didattica fu ridotta a paravento di più gustose finalità di intrattenimento piacevole. Lettere esemplari in prosa e traduzioni delle *Heroides* comparirono le une accanto alle altre entro miscellanee composte di missive, poesie e, in ambito francese, carteggi reali come quello tra Eloisa e Abelardo.³⁴⁸ Per quel che riguarda invece l'Italia, a risentire dell'infatuazione per le *Heroides* fu soprattutto il romanzo, sempre più propenso a ospitare sulle proprie pagine lamenti di amanti e di donne abbandonate. Più di tutti singolare fu la ripresa del modello da parte di Ferdinando Donno nella sua *Amorosa Clarice*, che pur essendo principalmente una rivisitazione in chiave controriformista dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*,³⁴⁹ suo illustre precedente,³⁵⁰ ambisce anche a tradurre in prosa la novità della lettera eroica. Lo schema seguito dall'autore è senza dubbio più simile a quello di Boccaccio – la protagonista non scrive all'amato, ma si rivolge alle «pietose donne» raccontando loro del suo amore infelice per Lelio e della propria risolutrice conversione religiosa – che a quello ovidiano, al quale non mancano tuttavia nell'opera numerosi riferimenti. Un'occasione è data dal racconto di quando Clarice scrisse a Lelio per sfogare la propria gelosia, simile alla «misera Deianira ingelosita dell'amor d'Ercole verso

³⁴⁵ Un'epistola ispirata alla *Gerusalemme liberata* del Tasso si può leggere nelle *Instabilità dell'ingegno*, cit., pp. 96-98.

³⁴⁶ G.B. BERTANNI, *Epistole amorose historiate*, Padova, Sardi, s.d. [1645]

³⁴⁷ G. ARTALE, *Dell'Enciclopedia poetica*, Venezia, Giacomo Batti, 1660.

³⁴⁸ R. DUCHENE, *Comme une lettre à la poste*, cit., pp. 55-56.

³⁴⁹ GINO RIZZO, *Ferdinando Donno di Manduria e le sue opere*, in FERDINANDO DONNO, *Opere*, Lecce, Milella, 1979, pp. 32-34.

³⁵⁰ La parentela con l'antecedente boccacciano era sottolineata dalla scelta del titolo, ricalcato su quello di *Amorosa Fiammetta* con cui l'*Elegia* circolò a partire dal 1545. Anche il nome della protagonista, alludendo alla chiarezza e dunque alla luce, potrebbe essere un omaggio a quello dell'eroina boccacciana.

Iole»,³⁵¹ alla protagonista cioè della nona epistola delle *Heroides*. Un'altra si presenta invece quando l'eroina descrive in che modo il morboso compiacimento per la propria miseria la conducesse a cercare tra le pagine di Ovidio un aculeo alla nostalgia.

E leggendo nel sulmonese Nasone i lamentevoli e tristi amori di Penelope verso Ulisse, di Briseida verso Achille, di Fedra verso Ippolito, d'Ippolito verso Amazona, di Paride verso Elena, d'Aconzio verso Cidippe; alle di costoro querele raddoppiandosi ogni mia doglia, con le fiamme di cotestoro accompagnando le fiamme mie, sentiva quelle pene più gravi, qual sentono l'alme de' rei dannati tra i chiusi argini dell'Inferno; e dell'istesso attenta leggendo gl'infiniti medicamenti all'amorose piaghe giovevoli, maravigliavami grandemente com'egli la ferita crudele fattagli dalla bella Corinna medicare non seppe.³⁵²

La lettura delle *Heroides* non lascia la giovane indifferente, ma provoca in lei un sentimento di profonda empatia, creando all'interno del romanzo un'immagine ideale di ciò che lo scrittore si aspettava di ottenere dall'immissione di lettere patetiche.

2) Quando i personaggi si commuovono

I meccanismi cui si affida il romanzo barocco per indurre la partecipazione emotiva dei lettori sono due: il primo, indiretto, si basa sull'empatia tra pubblico e personaggi e su luoghi comuni dettati dalla connessione tra l'epistolografia e il mondo dei sentimenti; il secondo, diretto, sfrutta invece le caratteristiche retoriche della lettera testo. Gli autori si servivano quasi sempre di entrambi, rafforzandone vicendevolmente l'effetto, a dispetto della loro indipendenza per lo meno teorica.

L'idea che la lettera potesse essere al tempo stesso un prodotto e un produttore di emozioni consentiva agli scrittori di soffermarsi lungamente su ciò che provavano mittenti e destinatari, sperando che l'immedesimazione riuscisse a suscitare nel pubblico gioia o tristezza. Non manca mai al termine di una missiva

³⁵¹ F. DONNO, *Opere*, cit., p. 232.

³⁵² *Ivi*, p. 291.

la descrizione dello stato emotivo del personaggio, eccezionalmente alterato come richiesto dalla dimensione iperbolica dell'universo romanzesco, e diverse sono le tecniche usate per la rappresentazione. Comune a tutte è il rifiuto dell'introspezione, l'esplicita analisi psicologica, alla quale sopperisce il ricorso alla retorica. Esitano i narratori, per quanto onniscenti, a gettare uno sguardo nell'animo delle loro creature e si accontentano di osservarli dall'esterno, come se per un attimo il loro punto di vista coincidesse con quello di un ipotetico spettatore.

Distaccata e convenzionale è la traduzione dello sconvolgimento emotivo in una trafila di sintomi psicosomatici antitetici, indice di estrema agitazione.³⁵³

Questa lettera in Rosavolo si dichiarò esser un novello Briareo, mentre con più di cento colpi in un punto ferì, ammazzò, sviscerò lo sfortunato amante. Io non so descriverlo: ohimè povero Rosavolo, che dicesti? Che dicesti a sì dolorosa novella, che per te era oscurato il sole? Anzi, che non facesti all'udir comandati dalla tua, ah non più tua, dall'amorosa, ah non più amorosa Rigevera lo fuggire la vista del suo bello, del tuo bene. Tremò, agghiacciò, tramortì, risuscitò, tutti effetti originati dal dolore che gli partorì quella lettera.³⁵⁴

Il sistema scelto da Francesco Maria Santinelli per esprimere il dolore causato a Rosavolo dalla lettera di Rigevera è quello dell'accumulo di figure retoriche, che suggeriscono più di quanto sappiano mostrare. La rappresentazione dei tormenti del personaggio avviene per mezzo di una serrata sequenza di reazioni fisiche («tremò, agghiacciò, tramortì, risuscitò»), preceduta dalla cruenta metafora della lettera come spada e da suggestive apostrofi del narratore dirette al personaggio, che dovrebbero renderne tangibile lo smarrimento.

La schidionata di passioni e reazioni antiteche come tecnica di rappresentazione di profondo turbamento era largamente impiegata nella

³⁵³ M. CAPUCCI, *Il romanzo a Bologna*, cit., p. 30.

³⁵⁴ F.M. SANTINELLI, *Le donne guerriere*, cit., pp. 58-59.

letteratura del XVII secolo, cui giungeva da Petrarca attraverso la rielaborazione manieristica che ne aveva dato il Tasso. L'imitazione del Tasso, che con le sue *Rime* aveva dettato un codice di espressione degli affetti adatto al gusto e alla sensibilità dei moderni, poteva essere più o meno scoperta, fino a diventare in taluni casi esplicita. L'episodio più estremo è quello di un passaggio del *Sileno* in cui l'autore, Orazio Claccomari, riproduce parafrasandolo il madrigale 300, attribuendo i sentimenti descritti nella lirica al personaggio di Ambusto. Il componimento originale, un elegante intreccio di antitesi e ossimori suggeriti dallo smarrimento misto di gioia e languore suscitato dalle lettere della donna amata, recita:

Quante soavi parolette accorte
a' miei desiri intrica
la mia gentil guerriera, anzi nemica,
tante son dolci vie di bella morte;
ed io m'avvolgo in lor tra 'l falso e 'l vero,
tra 'l piacere e la noia,
tra 'l dolore e la gioia,
e fuggo e bramo ed ardo e temo e spero.
Solo un pietoso calle
di più sicura vita a me non falle,
ch'in poche lettere avvinto
ella mi manda il filo e 'l laberinto.³⁵⁵

Claccomari riscrive in prosa la sospirata e prevalentemente arguta ripresa tassiana di stilemi petrarcheschi (il sintagma «soavi parolette accorte» è tratto dal secondo verso del sonetto 183 del *Canzoniere*; la triade «ed ardo e temo e spero» deriva dal secondo verso del sonetto 134 «e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio»; «benigno calle» rima con «non falle» nel sonetto 117³⁵⁶) e lo trasforma nel pianto di disperazione di un amante accusato ingiustamente di essere infedele:

³⁵⁵ TORQUATO TASSO, *Le Rime*, Roma, Salerno Editrice, 1994, t. I, pp. 282-283.

³⁵⁶ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2006, p. 810, p. 655, p. 541.

Letta Ambusto la lettera, in cento sospiri e in un mar di lagrime proruppe, e disse: «Quante suave e accorte parole la mia gentil guerriera, la mia nemica, a' miei desiri appresenta, tante sono le vie di bella morte che mi si propongono, e io tra il vero e tra il falso mi rivolgo, tra 'l piacere e tra le pene, tra 'l dolore e tra le gioie; e fuggo, e bramo, e temo, e spero, e ardo, e gelo. Solo di più sicura vita un pietoso calle non mi fallerà che in poche lettere ristretto ella mi comanda; ivi scorgo il filo e il laberinto: il filo questo foglio sarà e la morte il laberinto.»³⁵⁷

L'operazione compiuta da Claccomari appare nel complesso poco riuscita. Infelice è per prima cosa la scelta di inserire il madrigale in una situazione diversa da quella originale e di ignorarne la leggerezza per farne un discorso solennemente patetico. La parafrasi, troppo letterale, costringe Ambusto a esprimersi in un tono indefinibile, che non è prosa e non è poesia,³⁵⁸ disgrega la sovrapposizione di diversi piani metaforici (il testo epistolare come «tessuto» e «labirinto») che arricchiva l'originale e elimina l'arguzia del distico finale, esplicitandone, peraltro in maniera inesatta, i termini di paragone. Per quanto maldestra, la citazione tassiana di Claccomari merita tuttavia di essere ricordata per il suo valore di documento dell'influenza esercitata dall'autore della *Gerusalemme liberata* sui romanzieri barocchi.

Ancora convenzionale, ma dotata di maggior forza icastica, è la sostituzione della retorica verbale con quella dei gesti, per mezzo dei quali le interne passioni dei personaggi escono allo scoperto. Deriva dall'esperienza comune l'associazione tra intense emozioni e reazioni fisiologiche o comportamentali, ma rigorosamente codificata è la serie di azioni con cui le emozioni risalgono alla superficie, dalla perdita di conoscenza all'impulso di stracciare una carta

³⁵⁷ O. CLACCOMARI, *Il Sileno*, cit., p. 240.

³⁵⁸ La parafrasi contempla infatti elementi ritmici come la quartina formata da due ottonari e due settenari consecutivi «tra 'l piacere e tra le pene,/ tra 'l dolore e tra le gioie;/ e fuggo, e bramo, e temo,/ e spero, e ardo, e gelo.»

molesta.³⁵⁹ All'influenza della tradizione letteraria si aggiunge in questo caso quella delle arti figurative e della pratiche sceniche, come illustrato dal prossimo esempio, tratto dalla *Taliclea* di Ferrante Pallavicino. Come richiesto dal *topos*, in coda alla trascrizione della lettera con cui Zotireno annuncia la sua prossima partenza, il narratore indica quali sentimenti abbia suscitato nella protagonista, ovvero amarezza e infelicità. Invece di parlarne direttamente, Pallavicino lascia che il lettore li deduca dalla postura assunta da Taliclea al termine della lettura, corrispondente a quella tipica del malinconico e dell'afflitto.³⁶⁰

Della destra mano formando al capo sostegno, palesava quella languidezza alla quale era necessitata procurar sollievo, e ritenendo in quella carta fisso lo sguardo il poter mostrava di quella confusione alla quale facea di mestieri cedere con la stupidità. Alzatasi poscia con impeto a terra, lanciò la lettera e contro Cupido sollevò le grida.³⁶¹

Sembra quasi di poter ammirare un'immagine a stampa o un dipinto allegorico.

La descrizione di atti e posture canoniche è una forma meno evidente di ricorso a un codice predeterminato, cui l'aggiunta più o meno abbondante di particolari naturalistici può conferire un carattere di maggiore vivacità. Mescolando elementi stereotipati a particolari di originale finezza psicologica, autori come Poliziano Mancini riescono così a creare una patina di freschezza in grado di avvicinare l'esperienza dei personaggi a quella dei lettori. Ne trae ad esempio vantaggio la resa drammatica della scena di pianto con cui culmina nel *Principe Altomiro* l'incontro tra il protagonista e il conte di Filalgo. Questo il preludio dei fatti: Soranna e Lorinda hanno incaricato il conte di andare a cercare

³⁵⁹ Un esempio per entrambi nella corrispondenza tra Origilla e il tiranno Clearco riportata in GIOVANNI BATTISTA MORONI, *I Lussi del genio esecrabile di Clearco*, Ferrara, Gioseffo Gironi, 1640, pp. 23-25.

³⁶⁰ CESARE RIPA, *Iconologia*, Milano, TEA, 1992, pp. 261-262.

³⁶¹ F. PALLAVICINO, *La Taliclea*, cit., p. 278.

Altomiro da troppo tempo lontano, per consegnargli un fascio di lettere. Dopo un lungo cammino Filalgo giunge a destinazione e cerca di persuadere il principe a fare ritorno a palazzo, scontrandosi però con la fiera opposizione dell'eroe, la cui ricerca della fonte Borica è diventata oramai una questione d'onore. Le lettere di tanti principi e cavalieri, squadernate davanti ai suoi occhi, non sono in grado di farlo desistere, ma Filalgo ha tra le sue mani ancora due carte da giocare: la lettera e il ritratto di Lorinda. Come previsto da Soranna, lo spirito cavalleresco di Altomiro, fino ad allora imperturbabile, cede di fronte alle parole strazianti dell'amata. Inizialmente il principe, ritiratosi davanti a una finestra, riesce a trattenere le lacrime, ma non appena Filalgo si allontana la commozione prende in lui il sopravvento.

Ma quando ei vide quel sì dolente ritratto e che appena ebbe scorsa con gli occhi la lettera, ne divenne così pallido e sentissi bagnar la fronte di sì gelato sudore, e stringersi il cuore, e palpitargli così fortemente, che fu per venirne meno; pure, sporgendo la faccia fuori della finestra e facendo forza a sé medesimo, affaticossi quanto più poté di tenersi celato; poscia pregò il conte che volesse scusarlo e che per alquanto ei si stesse quivi, mentr'egli in una camera vicina per poco tempo si fusse ritirato. Volle però il conte (avvedutosi di quello accidente) uscirne fuore per lasciarlo in libertà più rimota, e andossene a ritrovar Filermo.

Rilesse la lettera di Lorinda Altomiro, e non potendo ritener l'impeto de' singulti, che ritenuti a forza suppressi pareva che gli soffocassero e gli sbranassero il cuore, fattosi quasi una palla del fazzoletto e con esso turatasi la bocca, si stese sul letto e rivolta la faccia al guanciale lasciò quella briglia al pianto ch'egli tenea a viva forza tirata a' sospiri e a' lamenti; e insieme slacciatosi il petto e posta sopra il suo cuore quella lettera col ritratto «O cara amata Lorinda,» ei dicea, «se tu vedessi questo mio cuore, quanto ti troveresti ingannata a chiamarmi perfido e fugace!»³⁶²

Lo stile ampio di Mancini dissimula per un attimo la convenzionalità della scena e delle tecniche retoriche impiegate nella sua costruzione. Il primo periodo è una rielaborazione in forma più discorsiva delle classiche accumulazioni serrate di azioni: un altro scrittore avrebbe detto di Altomiro che impallidì, gelò, sudò, tremò, svenne. Nella seconda parte è la teatrale gestualità del personaggio a

³⁶² POLIZIANO MANCINI, *Il Principe Altomiro*, Padova, Paolo Frambotto, 1641, pp. 354-355.

tradirne il dolore: il principe si getta sul letto, morde un panno di stoffa, pone la lettera sul cuore quasi fosse chiamato a recitare davanti a un pubblico assente. L'usuale sequenza di palpiti e deliqui è però arricchita dalla precisazione di alcuni particolari che derivano dall'osservazione del rapporto tra il personaggio e l'ambiente. La presenza di Filalgo costringe Altomiro a dissimulare, per un sentimento di pudore perfettamente interpretato dall'amico, ma ancor più interessante è la menzione di oggetti concreti quali la finestra, il fazzoletto, il guanciale, la camicia, con cui il principe interagisce nel corso dell'azione. Tutto ciò contribuisce ad ancorare la scena a un ambiente riconoscibile e a rendere perciò meno astratto il sentimento del protagonista.

Nell'economia della scena, la lettera funziona come una prova, nel duplice senso di tentazione e di verifica. Parlandogli della propria afflizione e del desiderio di riaverlo vicino, Lorinda mette alla prova l'adesione di Altomiro ai valori dell'onore da lui professati con tanta convinzione, opponendogli quelli dell'amore e del servizio della dama. La reazione sconsolata del cavaliere serve inoltre a mostrare che alla base della sua coerenza vi è la disposizione al sacrificio, e non aridità di cuore. Così, quando il drammatico conflitto tra passione e virtù sarà finalmente vinto da quest'ultima, il lettore non potrà sospettare che ad avere la meglio sia stata l'insensibilità, avendo le lacrime sparse da Altomiro sufficientemente testimoniato la sua devozione per Lorinda. La lettera ha funzionato insomma come un reagente dei reali sentimenti del personaggio, confermandone l'immagine esemplare.

La capacità attribuita alle lettere di far emergere le emozioni è sfruttata quasi sempre a solo vantaggio del piano esterno, ma anche i personaggi possono averne consapevolezza e servirsene come di una cartina al tornasole per scoprire che cosa provano i loro interlocutori. La virtù diagnostica delle lettere è scaltramente

impiegata da Polimia per sapere con certezza se Polimante ricambia il suo amore.

Presa una risoluzione animosa, la donna scrive all'amato un'accorata dichiarazione nella quale minaccia anche il suicidio, dopodiché consegna la lettera alla governante Tritemia con istruzioni molto precise:

«To',» disse, «prendi questa carta, e tolto opportuno tempo in man del nostro ospite la consegna. Se te presente egli sia che la legga, osserva i moti del suo volto e me li rapporta. Se teco ordirà discorsi sopra la carta, fa tu le mie parti e seco m'aiuta: ben sai ciò che dir voglio. Amore, la mia età fresca e la canutezza del marito ti somministrino argomenti per capire il mio segreto pensiero.» Né più disse, e la vecchia presa la carta se n'andò nel giardino dove appunto soletto co' suoi pensieri ragionando se ne stava l'innamorato Polimante.³⁶³

Tritemia avvicina Polimante e gli spiega che forse una dama si è invaghita di lui.

Quindi, come indicato da Polimia, gli consegna la carta.

La prese Polimante e quasi presago de' suoi futuri accidenti tremando l'aperse, e ritirato da canto leggevala. Accorta la matrona, osservò che mentr'egli leggeva cadevangli dagli occhi rare lacrime e accompagnava le note con alcuni interrotti sospiri. I colori del volto e l'inquieto moto delle membra destaron nell'anima della vecchia segni certissimi d'un animo amante. Attendeva però cupida il fine.

Letta Polimante la carta «E a che,» disse, «o matrona, tanto furore? Sì spietato mi conosce la bella Polimia che salvo il suo coniugale onore io non devoto l'adori? Stima sì picciola la sua bellezza, ch'essendo in terra nata ha pur del celeste, che accender di sé non possa non dirò gli uomini, ma i freddi sassi? No, no, viva la bella, e s'assicuri ch'io tanto l'amo quanto la condizion d'ambiduo ne permette. Va', corri, vieta ch'ella non termini da sé stessa ferita i giorni suoi: rendila pur certa dell'amor mio. Ben chiamar mi devo avventurato se quanto io chieder doveva per mio soccorso mi viene amorosamente offerto da chi, adorata come un nume terreno, impetrar si doveva.»³⁶⁴

Le parole con cui Polimante confida a Tritemia il proprio amore sono ormai più che superflue, essendo bastate le sue lacrime di commozione a dare alla donna la certezza che la padrona sia ricambiata. Ancora una volta l'uso delle lettere da parte dei personaggi riflette all'interno del romanzo processi che devono avvenire anche sul piano esterno.

³⁶³ GIOVANNI FRANCESCO SAVARO, *Il Polimante*, Venezia, Heredi di Francesco Storti e Giovanni Maria Pancirutti, 1668, p. 115.

³⁶⁴ *Ivi*, pp. 116-117.

L'atteggiamento di Polimante si differenzia da quello di Altomiro per una diversa disposizione a rendere partecipe l'altro delle proprie emozioni. Polimante lascia che la nutrice osservi il suo pianto, mentre il principe di Mancini aveva fatto violenza a sé stesso pur di evitare che Filalgo assistesse alla sua debolezza. Rivelare ciò che si prova è considerato sconveniente, e talvolta pericoloso, tanto da spingere molti personaggi a cercare rifugio in luoghi isolati dove leggere sapendo di poter dare libero sfogo all'ira e al pianto,³⁶⁵ o, come Altomiro, a dissimulare. Il contrasto tra la necessità di contenere l'esplosione degli affetti da una parte e la volontà di indovinare i sentimenti nascosti dall'altra possono rivelarsi allora ulteriori sorgenti di tensione narrativa.

Nel *Principe Nigello* Guidubaldo Benamati sfrutta la dialettica tra curiosità e dissimulazione nella scena del confronto tra Lulla e Sisastro alle prese con una lettera di delazione. Sisastro è furioso dopo avere scoperto che la moglie ha una relazione con Elemiro/Nigello, ma rientrando a casa e sedendosi a tavola preferisce trattenere lo sdegno fino a quando i commensali non se ne saranno andati. La sua capacità di nascondere le emozioni non è però tale da ingannare Lulla, che notando il nervosismo di Sisastro comincia a sospettare qualcosa di grave.

Aveva egli la lettera in mano e di volta in volta l'apriva, leggendone qualche parte. E talora sospirava fieramente, e talvolta, tutto furore nel volto, si mordeva le labbra. Lulla, fatta una valorosa risoluzione, gli dimandò la causa di quei movimenti, ed egli, guardandola fissamente con occhio rigoroso, altro non fece che batter col foglio piegato la propria mano sinistra più fiate. Atterri molto quell'atto la duchessa, né più cercandolo di questo, finissi il prandio senza essersi pasciuti che di maraviglia e di rabbia.³⁶⁶

³⁶⁵ «Aprì Demetrio il piego, e inteso in un atomo la salute di tutti dalla viva voce del messo, ritirossi nel più remoto gabinetto, e solo; perché se bene amore è passione universale e comune a tutti gli uomini e animali, anzi inevitabile, stima però indecenza di Sua Maestà il Principe di mostrarsi troppo umano con le tenerezze del pallore o delle lagrime, che non si possono frenare ne' primi moti.» M. BISACCIONI, *Il Demetrio Moscovita*, cit., p. 83.

³⁶⁶ G. BENAMATI, *Il Principe Nigello*, cit., p. 197.

Benamati immagina la scena come se si stesse svolgendo sul palco di un teatro, lasciando ai gesti, più che alle parole, il compito di tradire il tumulto interiore del personaggio.

La trasformazione del sentimento in azione fa sovente dell'analisi una sequenza narrativa, centrata sullo sviluppo o sulla successione di più emozioni. Quando Brignole Sale descrive la reazione di Celimauro alla lettera d'addio di Felismena morente, non compare sulla pagina un'unica sensazione, ma una serie di gesti che rivelano le tante impressioni provate dal personaggio: prima timore, poi coraggio, quindi timore e sbalordimento.

Prese da Filelmo il foglio con la mano che al tremar pareva prender un coltello per suo cuore, non una lettera. Stette alquanto senza aprirla, raffrenato da una ripugnanza intrinseca dell'anima indovina, poscia quasi viltà fosse lo sfuggir l'incontro de' suoi mali sciolse gl'infelici nodi e riconobbe alla vista ne' caratteri la mano, nel sangue il cuore, e nelle ciocche de' biondissimi capegli il capo di Felismena. Non morì per non morire innanti all'esecuzione de' comandamenti ch'ella forse gl'inviava scritti nel foglio. «Luci mie, che la miraste tale, tal la mirate!» né l'oppresso spirito il lasciò dir più. Quindi fissò gli occhi sopra la compassionevol carta che col non cadergli dalle mani sola dichiarava lui non esser quel cadavero che alla privazion del moto e al colore indubitatamente pareva ch'ei fosse. Non versò lagrima mentre leggeva, ché il martire distruggendo l'anima sorbiva il pianto, e scorsa ch'ebbe dal principio al fin la lettera fe' lungamente punto sulla sanguinosa Felismena quivi sottoscritta e non men fisso tenne poscia sui capelli il guardo.³⁶⁷

Brignole Sale osserva Celimauro dall'inizio alla fine, descrivendone tutte le dolorose reazioni. L'indugio sulle varie fasi della lettura permette di rappresentare la dinamica dei processi psicologici che le accompagnano: l'arrivo della lettera provoca paura, vinta dalla volontà di obbedire alle richieste della donna; il dolore suscitato dai caratteri di Felismena si esprime prima con un lamento e in seguito con il mutismo; riconoscere la firma genera sorpresa. La psiche del personaggio è sottoposta a un cambiamento graduale, che ha inizio ancor prima della lettura. Ciò

³⁶⁷ A. BRIGNOLE SALE, *L'Istoria Spagnuola*, cit., pp. 431-432.

che scuote il destinatario non è infatti solo il messaggio della lettera, ma anche le aspettative che suscita e le conferme che offre sul piano relazionale.

La fase che precede la lettura vera e propria può comportare a propria volta una serie di cambiamenti atti a essere descritti nella modalità dello sviluppo narrativo. La baronessa Cardenia, protagonista dell'omonimo romanzo di Giovan Battista Torretti, passa per esempio dal rifiuto totale della lettera inviatale da Don Felice alla sua accettazione, per merito di una scaltra domestica. Cardenia racconta in prima persona di come Don Felice abbia saputo farsi notare affidando una propria lettera alla serva Rosina, divenuta per l'occasione mezzana. La prima reazione della baronessa fu di indignazione nei confronti di Rosina, che tentò di discolparsi spiegando di aver voluto divertire la padrona e non offenderla.

A queste aggiunse molte altre parole nel modo che sapeva dire per addolcir la collera che da quella lettera avevo concepita; e presa la lettera mi sparì dagli occhi. Io, dopo passato questo, cominciai a pensare che cosa poteva avere scritto, e pareva che Amore mi ponesse nel cuore un certo desio di vederla, ma la vergogna m'impediva il tornare a chiederla a Rosina, avendo passato con essa quanto ho narrato. Passai quel giorno fino alla notte, accompagnata da una gran varietà di pensieri.³⁶⁸

Superata la prima reazione, Cardenia cominciò ad avvertire una certa curiosità nei confronti della lettera, ma per ragioni di coerenza non poteva chiedere alla serva di restituirgliela. L'astuzia le consigliò dunque di dissimulare.

Quando Rosina venne a spogliarmi, all'ora ch'io volevo andare a letto, il Cielo sa se io avrei bramato che fosse tornata a importunarmi di prender la lettera; ma né pur per pensiero osò di parlarne. Io per vedere se dandole motivo avessi approfittato alcuna cosa, le dissi: «Sicché Rosina il signor Don Felice, senza pensar più avanti, ha avuto ardire di scrivermi?» Essa col viso dipinto di vergogna molto seccamente rispose: «Signora, queste sono cose che l'amor porta seco.»³⁶⁹

³⁶⁸ GIOVANNI BATTISTA TORRETTI, *La Cardenia*, Siena, Bonetti, nella Stamperia del Pubblico, 1640, p. 100.

³⁶⁹ *Ivi*, pp. 100-101.

Cardenia aveva finto noncuranza mentre sperava in realtà di convincere Rosina a consegnarle la lettera. La serva, a sua volta, per evitare di incorrere nuovamente nelle furie della padrona, aveva nascosto la propria intenzione di assolvere l'incarico affidatole da Don Felice. Entrambe volevano insomma che la lettera giungesse a destinazione, senza dare l'impressione però che Rosina l'avesse volontariamente recapitata e che Cardenia l'avesse espressamente richiesta. Il nodo si sciolse il giorno successivo, con un'abile messinscena attuata da serva e padrona allo scopo di raggiungere l'obiettivo salvando le apparenze.

Spuntando il giorno più tardi di quello che avrei voluto, la discreta Rosina entrò per vestirmi e apposta si lasciò cadere in terra la lettera. Io come la vidi le dissi: «Che cosa è quella che t'è caduta? mostrala qua.» «Non è niente signora», disse ella. «Ora mostrala qua», replicai io, «né mi fare adirare, o dimmi quello che è.» «Ohimé signora, perché volete vederla? è la lettera di ieri.» «Non è per certo», dissi io, «mostrala qua, che voglio vedere se tu menti.» Appena ebbi finito di dire, che ella me l'avea messa nelle mani dicendo: «Possa io morire se è altra cosa» e quantunque io molto bene la conoscessi le dissi: «In verità che non è questa, ch'io ben la conosco; deve essere di qualche tuo innamorato. Voglio leggerla per veder le pazzie che ti scrive.»³⁷⁰

Fu così che Cardenia, con la tacita complicità della domestica, poté scoprire il contenuto della lettera di Don Felice. Amor proprio, vergogna, curiosità e ostinazione sono gli ingredienti di questa gradevole scena da commedia, la cui riuscita rivela l'acume di Torretti nel tratteggiare i caratteri delle due protagoniste.

Attraverso sequenze narrative focalizzate interamente sul vissuto emotivo dei personaggi e sul cambiamento dei loro stati d'animo riemergono all'interno di romanzi (pseudo) storici o eroico-galanti frammenti della tendenza secondaria, ma significativa, del romanzo barocco a spostare il teatro della peripezia dal mondo esterno all'interno dell'animo umano. I testi pubblicati dopo gli anni Cinquanta mostrano una maggiore sensibilità per le esperienze sentimentali dei protagonisti e disponibilità a integrare le lettere testo nella rappresentazione dinamica

³⁷⁰ *Ivi*, pp. 102-103.

dell'esperienza interiore. Le lettere effusive non compaiono più come semplice pretesto per virtuosismi patetici o elocutivi, ma come snodi della storia, e tendono a organizzarsi a piccoli gruppi di proposte e risposte.

Vari esempi di questo orientamento si ricavano dalla *Giliandra* del padovano Marco Girolamo Bellini, pubblicata a Venezia nel 1653. L'opera, nella quale si sospettano allusioni autobiografiche, più che un romanzo è un contenitore di novelle che sposano il gusto veneto per la tematica erotica a quello ligure per la vita dei sentimenti. La parte centrale del libro è occupata dal racconto dell'amore tra Elviro principe di Megara e la marchesa Giustidora, sua vicina di casa, classica «istoria tragica» di trasgressione punita. Il castigo subito dai protagonisti per mano del fratello della donna è dovuto alla loro decisione di fidanzarsi segretamente e di incontrarsi prima di chiedere ai genitori il permesso alle nozze. La vicenda si sviluppa dunque secondo uno schema usuale, impiegato tuttavia dall'autore come base per uno studio sulla nascita dell'amore, descritta con cura nella prima parte del racconto.

Oltre a Elviro e Giustidora protagoniste della storia sono le lettere, per mezzo delle quali i due giovani fanno conoscenza e alimentano vicendevolmente l'affetto. L'occasione del primo incontro tra il principe e la marchesa è offerta da uno sguardo lanciato dal giovane verso la finestra della casa di Giustidora. Elviro si innamora immediatamente e ottiene dalla ragazza la possibilità di servirla, purché rispetti alcune regole di discrezione, come quella di non guardarla dalla finestra per più di un quarto d'ora e quella di comunicare tramite lettere lanciate da un palazzo all'altro. Ottenuto il permesso di scrivere, Elviro non perde tempo a inaugurare la corrispondenza, presto imitato da Giustidora che ricambia con una risposta incoraggiante.

Principe,
il voler sperimentar se ami Vostra Eccellenza è facile per esser pronta a' Suoi voleri. Chiuderò il passo ad ogni diffidenza col dire che son Sua, non pregiudicando però alla mia riputazione. Istimo che ami l'Eccellenza Vostra come futuro marito, non come disonesto amante; se scorgessi altrimenti fallirebbe ogni Suo pensiero. Da me non aspetti altri comandi che quegli del riamare la più divota ch'abbi 'l Suo core. Concetti non ne posso promettere come donna. Sforzerommi di rispondere alle Sue con quella cortesia che può derivare da una sua serva diletta.

Giustidora.

Il biglietto è accolto da Elviro con grande ma, sorprendentemente, non perfetta felicità. Il giovane spiega infatti a Belgimiro, cui sta raccontando la propria storia, di essere rimasto deluso nel vedersi rispondere

fuori del termine familiare come avevo fatt'io, non potendo sopportare da lei altro titolo che di amato; sebben questa umiliazione confermava, quando la considerai, il possesso, tuttavia essendo lei dama d'alto sangue pareva disdicesse lo scrivere amorosamente in questa forma, non avendola io trattata se non con titoli amorosi.³⁷¹

Il principe, in altre parole, è felice del contenuto esplicito del messaggio, ma deluso da quello relazionale suggerito dal codice linguistico adoperato da Giustidora. La donna, infatti, seguendo i suggerimenti del *decorum* e consapevole del divario sociale, adotta un tono dimesso, rivolgendosi all'uomo chiamandolo «principe» e non «amato»: segnale ambiguo interpretabile sia come una forma di sottomissione amorosa, che come un indizio di distacco e freddezza. Lo stile è sobrio, privo dei concetti desiderati dall'amato; Giustidora fa prova d'umiltà giustificandosi sulla base della minore ingegnosità femminile, ma potrebbe trattarsi anche soltanto di scarsa ispirazione. Di conseguenza, nella lettera successiva Elviro invita l'amata a seguire il proprio esempio e ad abbandonare le formalità, rivolgendosi a lui con uno tono più affettuoso.

La rassicurazione di Giustidora non tarda ad arrivare. La donna risponde poco dopo in questa maniera:

³⁷¹ BELLINI GIROLAMO, *La Giliandra*, Venezia, Ad istanza del Turrini, 1653, pp. 132-133.

Caro,

li meriti di Vostra Signoria m'hanno fatto praticare le prime risposte con quel termine ch'ero tenuta: ora obbediente seguo il Suo volere. Son stata però dubbiosa se dovevo rispondere alle Sue richieste per esser di cosa non nota, ma perché conosco la Sua innata gentilezza, che non chiederebbe se non cosa a me grata, sebben coll'occultarla pretende sia da me ricevuta con maggior piacere per la brama ch'incalzami a scoprire il Suo interno, ora gli dico che non è d'uopo che compassioni Vostra Signoria mentre appo me Lei non bisogna suppliche. Toccherebbe a me il chieder questo, ma lo taccio, conoscendo la Sua umanità superiore al credere, la quale sarebbe frustratoria se fosse bisognosa d'intelligenza. Chi pretende soddisfazioni da una sua favorita? Scopra l'interno della Sua volontà, che sarà senza il pregiudizio obbedito, così Ella sarà servita, mentre però averà intenzione di comandare ad una Sua affezionatissima,

Giustidora.³⁷²

La risposta di Giustidora questa volta è in grado di soddisfare le aspettative del principe, che riconosce nelle sue parole gli indizi di una sincera corrispondenza. La lettera incomincia con un attacco più confidenziale, ma non rinuncia all'artificiosità, producendosi in una richiesta di spiegazioni divenuta arguto ghirigoro logico. Le fa da contrappunto l'immediata replica di Elviro:

Cara,

insomma non si può dubitar ch'in Vostra Signoria non si contino in maggior copia tratti di gentilezza che gigli d'oro in Francia. Tal volta i principi, per accumular ricchezze a sé stessi, vuotano i scrigni de' sudditi. Lo simile accade oggi in Lei, che per doviziarsi di cortesia impoverisce il Suo fedelissimo suddito e devotissimo Elviro, mediante la risposta datami, di quei attributi giudicati solo propri del mio core. Ma poiché La veggio con ogni sincerità gentilissima, sprigionerò dalle carceri della timidità questa lingua col dimandar e supplicar in un medesimo tempo, e dono e perdono. Supplico dono di baci, perdono di troppo ardire. Il modo sarà tragittarsi alla mezza notte nel mio palagio per l'apertura che scorgerà Vostra Signoria farsi nel soffitto, che rinserrato poi sarà, assicurata nelle mie braccia sino al matrimonio. Potrebbe Lei dirmi ch'io La dimandi in sposa al marchese Suo padre, ma l'esperienza facci conoscere che tali negoziati portano in lungo la conclusione, particolarmente tra accasamenti di simil retaggio, e io non posso frammetter tempo se non cerco la morte. Amo, tanto basta. E aspetta dunque Vostra Signoria (però prima la risposta) con quell'impazienza, che s'attendono le cose care e bramate dall'ardentissimo core di

Elviro.³⁷³

³⁷² *Ivi*, pp. 136-137.

³⁷³ *Ivi*, pp. 138-140.

Con la risposta entusiasta di Giustidora e l'accordo per un incontro il carteggio giunge alla sua naturale conclusione. Le sei missive che lo compongono non solo arricchiscono stilisticamente il testo, ma concorrono attivamente a creare la vicenda, coincidendo la storia di Elviro e Giustidora, almeno nella prima parte, con la storia del loro scriversi. Dal punto di vista tecnico la novella ha diversi punti in comune con l'*Historia* di Piccolomini, cui lo accomuna anche un impulso all'esemplarità sotto forma di galante schermaglia di gentilezze e di paradossi iperbolici. Ma quella che in Piccolomini era una guerra retorica di forze contrastanti – l'affettato pudore della donna, l'ostinazione dell'uomo - in Bellini è diventato un reciproco studio di caratteri, un balletto di vulnerabilità e sentimenti.³⁷⁴

Finora si è parlato prevalentemente delle passioni dei destinatari, senza tenere conto che anche impugnare la penna può essere una fonte di intense emozioni. Il sentimento dei mittenti più spesso descritto dai romanzieri barocchi è il dubbio se sia opportuno scrivere: chi spedisce una lettera espone, infatti, sé stesso a innumerevoli pericoli, da quello di essere intercettato danneggiando la propria reputazione a quello di suscitare avversità nel destinatario. Le aspettative riposte nella lettera finiscono dunque per monopolizzare l'immaginazione del mittente durante l'attesa di una risposta.

Sinché Annibale avesse la risposta, ogni momento gli era parso un secolo. Contava l'ore, i minuti e i sospiri, per saper gl'esiti delle sue brame. Molte volte prendeva in visione il braccio d'Aldimaura e se la scriveva da sé stesso. Ora concettizzando nell'opinione che gli avrebbe dato qualche speranza in contentar i suoi ardori. Ora, che si risentiva con forme assai adirate nella richiesta di sì illeciti favori, e ora che con termini generali avrebbe schermato il colpo senza astringersi ad alcuna obbligazione. Estatico nella

³⁷⁴ Notevole, sempre nel romanzo di Bellini, anche la novella del cavaliere francese Bemarige e delle sorelle educande Coraspe e Rambise (pp. 162-182), cui lo lega un delicato rapporto d'amore e amicizia. La vicenda si delinea attraverso lo scambio tra i protagonisti di lettere e di componimenti poetici.

contemplazione de' suoi disideri, giocava in aria e si raggirava con mille varietà in un punto.³⁷⁵

Non eran minori l'angustie dell'ardente Ardelia, benché in altra passione che tutta si par dolce e soave. Ora impaziente per l'amore aspettava con veemenza di desiderio incredibile saper la sorte del suo viglietto. Ora seco stessa ad alta voce parlava, freneticando. Or volgeasi ver la porta di sua camera, pazzamente divisandosi che 'l suo amato, senz'altra risposta rimandarne, a ritrovar la venisse. Or uscivane tutta lieta per incontrar il suo confidente messo. Or temeva che quella sua letteruccia foss'andata in sinistro. Altre volte rappresentavasi il suo Cesare seco per tal dimostranza d'amore forte corruciato. Altre che gita esser potesse in man di persone che per tal fatto la diffamassero appo tutta la corte. Altre dubitava che 'l padre di piano veder potesse il mandato scritto mercé la di lui domestichezza con l'imperatore, massime se questi disgustato sen fosse. «Ma finalmente, che mai gli ho scritto io?» dicea, «Parola non v'è ch'ogni circospezione avuta non abbia. Ho troppo ardito, è vero, scrivendo al maggior monarca del mondo, io semplice dama sua suddita e serva e d'appartamento contiguo al suo: ma pure» (sì l'accecava il folle ardor d'amore) «dir posso aver seco qualche famigliar confidenza, servend'io d'utensili la sua persona.»³⁷⁶

Il dubbio sulla sorte di una lettera può ossessionare il mittente ancor prima che venga spedita, dando origine a un drammatico conflitto tra sentimenti e facoltà contrastanti. Se la passione obbliga a scrivere, la ragione, la prudenza e il decoro possono consigliare infatti di non farlo. Combattuto tra l'esigenza di dare sfogo alle proprie emozioni e quella di tutelare sé stesso, il personaggio sprofonda così in un dilemma tragico di difficile soluzione. Nel caso di Rosicleria, personaggio del *Cretideo* di Manzini, è la passione ad avere la meglio, nonostante la dura resistenza offertale dal timore di commettere una sconvenienza.

Rosicleria, subito letta questa lettera che portava con esso seco assoluta necessità d'aversi a dichiarare a tempo o d'aversi a pentir fuor di tempo, accesa da un furor del cuore in cui gli affetti tumultuavano, dato di mano alla penna così rescrisse: «Ahimè, no! Ahimè, no! chi può partire non ama.» Abbondarono così le lagrime ch'ella non poté seguitar a scrivere; onde, combattuta dal rigor della sua onestà e dall'amor che portava estremo a Cretideo, la partenza del quale, solo immaginata, bastava per comporle un tormento insopportabile, non seppe passar più oltre con la penna, né seppe differir più di mandarle il poco ch'avea scritto. Chiuse la carta e la diede al paggio; poi arrossitasi, quasi la coscienza le rinfacciasse un error non comportabile, ripetendola, di nuovo se la ripose in seno.

«Che dirà Cretideo della mia facilità? E potrà un principe di tanto merito e di tanta virtù non nausearsi di una fanciulla ch'esibisce corrispondenze in amore? E con qual onestà di

³⁷⁵ A. LUPIS, *L'Annibale*, Venezia, Antonio Tivani, 1696, pp. 288-289.

³⁷⁶ G.M. VERSARI, *Il cavalier d'honore*, cit., pp. 39-40.

speranze si corrisponde in amore da una suddita al suo signore? E che può egli voler da me, che mille volte prima devo voler morire che permetter ch'egli non dirò chieda, ma spero d'ottenere cosa ch'io non possa conceder senza rossore? È troppo, non che altro, che'io mi sia lasciata ridurre a pensarvi. Vattene paggio. Ahimè, no. Torna. Senti. Di' al principe che io non intendo ciò che... Oh me folle, se partisse? No, no, senti: ecco la lettera. Riferisci a Sua Altezza che Rosicleria se le raccorda serva.»³⁷⁷

Una situazione analoga compare nel più tardo romanzo di Francesco Maria Santinelli *Le donne guerriere*, pubblicato per la prima volta nel 1647. Come l'esempio permette di constatare, le somiglianze con il brano del *Cretideo* sono talmente tante da far supporre una discendenza diretta, oppure una fonte d'ispirazione comune.

Quindi tutta sdegno, tutta furore, scritta quella lettera precipitosa per un suo fidato, dopo essersi lagnata della di lui infedeltà, mandogliela. Mandogliela sì, ma innanti il messaggio da lei partisse gliela tolse e gliela diede ben più e più volte nelle mani, non risolvendosi per cagione d'amore che la tormentava di precipitare in risoluzione così pregiudiziale. «Ahi» (dicea) «e se ciò non fosse vero, non sarei ingiusta in trattarlo con termini così vili? La verità dee essere risguardata e conosciuta bene, per crederla tale. Ma folle, come non può ciò esser vero, mentre se ne sono avveduti anche quelli a' quali ciò nulla importa? no, no, senti, ecco la lettera. Ma, ohimè, no, vattene, che non voglio ciò che... Oh me stolta, ancora differisco l'esilio a chi m'ha tradita? torna, porta questa or ora a Rosavolo.»³⁷⁸

Manzini e Santinelli adoperano tutti gli stratagemmi utili a esasperare la tensione emotiva della scena: la lettera abbandonata a metà, prima consegnata al paggio e poi ripresa, una serie di ripensamenti e di dubbi espressi a voce alta, l'alternarsi di monologo e di dialogo con il servo. Anche in questa occasione si avverte un'atmosfera da teatro, dovuta alla scelta di rappresentare sentimenti e pensieri del personaggio attraverso tecniche tipiche della drammaturgia, come il lamento e la gestualità.

Sicuramente teatrale è l'origine della variante d'indecisione del mittente relativa alla fase più precoce della comunicazione epistolare, quella cioè della

³⁷⁷ GIOVANNI BATTISTA MANZINI, *Il Cretideo*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana, 1663, pp. 26-27.

³⁷⁸ F.M. SANTINELLI, *Le donne guerriere*, cit., pp. 64-65.

stesura della lettera. Alla scena della carta più volte consegnata e strappata al messaggero, si sostituisce in questo caso quella del foglio scritto, cancellato, strappato, riscritto, fino al raggiungimento di un testo soddisfacente, di cui un primo esempio compare nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide.³⁷⁹ Il modello presenta Agamennone nell'atto di elaborare faticosamente una lettera per Clitennestra, incidendo le tavolette, fermandosi, cancellandole, ricominciando, spezzando infine le tavole, con tanta agitazione da far temere al vecchio servo che il padrone sia impazzito.

Ma tu no, tu alla luce diffusa di una lampada scrivi una lettera – la tieni ancora in mano -, e cancelli e riscrivi, e metti e togli il sigillo, e getti a terra la lettera, e..., «versi lacrime molte»: non sai come uscirne, al limite ormai della follia. Cos'è che ti tormenta? Che c'è di nuovo che tanto ti turba?³⁸⁰

La stessa esitazione coglie Polimia nello scrivere un biglietto a Polimante, a causa dell'insorgere nella sua coscienza di un conflitto tra amore e pudicizia.

E presa carta, appoggiando il fianco sul braccio manco «Scoprasi,» disse, «il mio fuoco a chi per nume del mio cuore mi destinaron le stelle. Ma dove, ahimè, trabocco? qual fuoco ha concepito l'insana mente? chi mi trae ad incestar questa casa di sozze fiamme? No, ferma Polimia.» Et arrestata alquanto pendeva sospesa, tenendo con la sinistra la carta e con la destra la penna. Pur cominciava le note e dubitante astenevasi; scrisse le prime parole e dannatale stracciò quel foglio in cui la somma de' suoi disonori scoprir dovevasi; di nuovo il ripiglia, di nuovo scrive, e pur di nuovo scancella, e muta le parole, or l'approva, or le detesta. E stando anco dubbiosa, lascia pur di nuovo il foglio e poi di nuovo il ripiglia; ciò ch'ella si voglia non sa; ciò ch'ella tenta le spiace, e nel suo volto leggevasi l'amorosa audacia mista ad intempestiva vergogna. Finalmente deliberata, vi scrisse sopra queste poche, sì, ma affettuose parole.³⁸¹

Il dissidio di Polimia si conclude con la vittoria della passione: la lettera, dopo essere stata scritta, viene spedita al destinatario. Ma la vittoria dei sensi sulla ragione non è scontata e sono molte le eroine che compensano il comportamento

³⁷⁹ P.A. ROSENMEYER, *Ancient epistolary fictions*, cit., p. 63.

³⁸⁰ Atto I, scena I. EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 91.

³⁸¹ G.F. SAVARO, *Il Polimante*, cit., pp. 111-112.

rischioso di Polimia decidendo virtuosamente di non cedere alla tentazione e mantenere un atteggiamento più riservato. Assarilda è una di loro:

E in que' giorni ch'egli [Almidero] si trattenne in Ibernia, [Assarilda] deliberò di comporre una lettera per fargliela presentare al ritorno; cominciò così: «Nobilissimo principe, io non so se le vostre bellezze si sdegheranno in veder questa carta, che porta a' vostri piedi la regina d'Inghilterra col titolo d'amante. Egli è pur forza che prima di confessare il mio errore confessi ch'essendo impastata di sensi...» E qui, lasciatisi cadere la penna di mano, bruciando di vergogna stracciò il foglio e postasi sul gomito ascoltò attentamente la coscienza che, rimproverandole il suo errore, le favellò in questo modo...³⁸²

Assarilda sta per cedere, ma si ferma appena in tempo, dando esempio di come la virtù possa prevalere sulla passione.

Il limite estremo raggiunto dagli autori nell'esplorazione dei sentimenti legati allo scambio epistolare è quello rappresentato dalle lettere inesistenti, iperbolico rovesciamento del bisogno di comunicare. Nei romanzi del Seicento la rinuncia alla scrittura è la conseguenza di una passione arrivata ai confini delle umane possibilità e divenuta perciò indicibile. Per Elemiro/Nigello l'impedimento nasce dalla grandezza del furore che l'ha colto nell'udire la notizia, falsa, del tradimento di Lulla con Cermenio. Troppa l'ira che muoverebbe la sua mano e troppi i dubbi sull'opportunità di scrivere. Nell'incertezza e nella disperazione al principe non rimane che chiudersi in sé stesso.

Balzando finalmente dal letto, corse al tavolino e presa la penna principiò una lettera senz'ordine e tutta rimproveri per mandarla a Lulla e per dolersi acerbamente di lei. Non ebbe fatte due righe che, pentito della frenesia, lacerò freneticamente il foglio e levatosi in piedi si pose a passeggiare per la camera tenendo la fronte bassa e tutta sparsa d'un'orrida disperazione. Tornava alcuna volta verso il tavolino e subito dispettoso a sé stesso lo declinava: gli venivano e gli partivano nuovi pensieri di scrivere le sue doglienze. All'ultimo, stanco e afflitto, si ripose sul letto e senza più parlare e senza più agitarsi stava giacendo e sospirando.³⁸³

³⁸² A. SANTACROCE, *L'Assarilda*, cit., p. 196.

³⁸³ G. BENAMATI, *Il Principe Nigello*, cit., p. 104.

Nigello, come Assarilda, è combattuto tra due sentimenti opposti: da una parte la forte emozione lo invita a gesti impulsivi, dall'altra la ragione lo trattiene dall'agire sotto l'effetto della collera. La lotta tra prudenza e passione non si risolve però a favore della coscienza come nel caso di Assarilda, ma piuttosto in un nulla di fatto che lascia Nigello stremato e senza parole. Come di consueto, lo scompiglio dello scrivente è reso attraverso la descrizione di azioni che si annullano a vicenda, ma tanta agitazione non prelude a una scelta, bensì alla paralisi del personaggio. Proprio perché omesso l'oggetto lettera acquista però una forza retorica ancor più incisiva, trasformandosi nel segno di una crisi che ha toccato il suo apice.

La variante soddisfa il gusto barocco per iperboli e paradossi, ed è al tempo stesso un modo per introdurre uno scarto rispetto al *topos* romanzesco dello sfogo epistolare. Se la consuetudine impone infatti di rendere più coinvolgenti i passaggi di una storia inserendovi delle lettere, chiamare in causa l'ineffabilità dei sentimenti come ostacolo alla scrittura può essere un modo per sorprendere il lettore frustrandone le aspettative. Antonio Lupis compie questa scelta in una scena della *Faustina*, che sembrerebbe preludere alla comparsa di una lettera. La protagonista si è commossa al lamento di Marco Aurelio, triste di dover partire per la Dacia, e ha pensato di consolarlo scrivendogli un biglietto pieno di rassicurazioni sulla propria fedeltà.

Applaudiva ella il pensiero. Va subito in un tavolino e sceglie la carta. La posa e va pensando. Scrive poi e non approva il principio. La legge, ma non la soddisfano le passioni. Or cassa. Or abbozza. La straccia. Parte. Torna di nuovo e piglia un altro foglio, lo spiega, l'aggiusta. Or accomoda l'inchiostro ed or lo rivolge. «No,» dice poi, «Ah, che raddolcirlo con questi caratteri è poco per le mie affezioni!» tanto che alzandosi con un empito dalla seggia, lascia la penna ed esce dal gabinetto.³⁸⁴

³⁸⁴ A. LUPIS, *La Faustina*, cit., p. 22-23.

Le azioni compiute da Faustina sono quelle di una persona tormentata, ma non vi è traccia in lei di un conflitto tra ragione e sentimento. La donna non teme affatto le conseguenze della dichiarazione, ma si preoccupa della forma da dare al testo, sempre inadeguata a esprimere compiutamente i suoi sentimenti. L'originale variante degli scrupoli letterari serve in questa scena ad almeno due scopi: da una parte, è un modo per connotare iperbolicamente la passione di Faustina, troppo grande per essere espressa a parole; dall'altra permette a Lupis di giocare con le consuetudini, reimpiegando uno schema ricorrente in una funzione meno drammatica, come premessa per la soppressione dell'atteso elemento epistolare.

3) Emozionare con le lettere

La strategia del patetismo riflesso intrattiene con le lettere-testo un rapporto di sussidiarietà: la descrizione dei sentimenti coinvolti nelle varie fasi della corrispondenza sfrutta gli inserti come agganci tematici, che in cambio ottengono così una conferma interna del potere che dovrebbero esercitare sul lettore esterno.

La lettera patetica può assumere l'aspetto di una piccola eroide in prosa nella quale il personaggio lamenta il proprio dolore e prega il destinatario di aiutarlo. Ne è un esempio la risposta di Lorinda al biglietto scritto da Altomiro prima della sua partenza, quella che provoca nel principe la drammatica reazione descritta nella sezione precedente.

Prencipe Altomiro,
ho letta la vostra breve lettera. Breve perché fu la mano al pari del piè fugace. Oh Dio, che sento? Un che mi fugge mi vuol persuadere che m'ama, e sen fugge? Prencipe disleale, amante fugace, infelice Lorinda. Non ti furon bastanti, o perfido, quelle lagrime ch'in tanta copia io versai prima della tua fuga a far che tu credessi che all'ocaso della mia vita tu mi lasciavi, se con altrettante punte mortali quanti sono i caratteri di quella tua lettera non venivi ora a trafiggermi di nuovo il cuore? Così s'ama? Son questi i frutti di quegli amori che ai primi giorni che mirammo ambidue questa luce posero ne' nostri cuori le prime radici? Ma, ohimè, ch'io nacqui fra i pianti, e prima che di fasce io fossi vestita fui di lagrime bagnata. Condizione infelice, poiché solamente fedeli io trovo le lagrime per condurmi al sepolcro. Ma con qual pretesto volete voi scusar Altomiro la

vostra partenza (che di tal nome io son contenta ora con voi dimandarla), se bene come potrà dirsi partenza quella che senza precedente visita fu fatta? e come potea un prencipe visitar colei ch'egli s'era disposto di tradire? Se costante era il vostro amore, qual altra immaginaria costanza di parole o di promesse era bastante a farlo vacillare? Non vi avevo io dalla promessa acqua Borica assolto con lagrime e con singulti? Avevo io mai, né prima né poi, girato un occhio sereno al duca di Cisimbria, che di servirmi della acqua medesima s'era offerto? Ov'è quella gratitudine ch'è il più nobil raggio che possa spiccarsi dall'animo d'un prencipe? Deh Altomiro, s'egli è pur vero ch'in cotesto vostro petto alcuna picciola favilla d'amore voi serbiate ancora verso l'afflitta Lorinda, ritenete vi prego i passi e nell'alligato picciolo ritratto di lei schernita, il quale né meno al conte Filalgo renditor di questa ho voluto palesare, (dubitando che troppo de' miei mali impietosito e de' vostri pauroso non l'occultasse) leggete le note di quella vicina morte, le quali nel volto di lei ha lasciate impresse la vostra partenza. Consideratelo bene, ch'altro finalmente non troverete esser in me rimasto ch'il solo nome di Lorinda moribonda. E s'a pietà non vi muove quel volto sconsolato, fatto spettacolo d'afflizioni, qual cuore potrò io dire che sia divenuto cotesto vostro? Rendetevi dunque a me Altomiro, anzi a voi stesso, che se ciò non impetro, empio prencipe e crudele chiamerovvi innanzi agli uomini e gli Dei. Lascerrò questi infelici tetti e sotto abito mentito seguirò fin all'imbarco l'orme vostre, e disteso il mio petto sovra il medesimo legno in cui salir dovrete, farò scala al vostro piede, acciò dal gelo delle vostre piante fugaci calcato rimanga almeno, s'egli è possibile, intiepidito alquanto l'incendio mio.

Lorinda.³⁸⁵

La lettera di Lorinda mira a commuovere sia Altomiro che i lettori del romanzo, impiegando diverse strategie retoriche. La prima consiste nella scelta di uno stile enfatico, ricco di domande retoriche e di esclamazioni; la seconda nel ricorso a motivi patetici quali quello dell'ingiustizia dimostrata dall'uomo e quello della sofferenza provata dalla donna. Lorinda prega, supplica, accusa, minaccia, si dispera, ma soprattutto piange. Le lacrime, che cadendo sul foglio e fondendosi con gli inchiostri rendono manifesto il dolore del personaggio, sono le compagne inseparabili di chi scrive questo genere di lettere. Piange Zotireno scrivendo a Taliclea³⁸⁶ e piange la Berecinzia dei *Giuochi di fortuna di Astiage e Mandane* nell'implorare Floralbo di ricambiare il suo amore.³⁸⁷ La fanciulla, come Lorinda, accumula una raffica di domande retoriche e di esclamazioni («Oh sopra tutte le infelici del mondo, infelicissima Berecinthia! Oh sopra tutt'i crudeli dell'universo,

³⁸⁵ P. MANCINI, *Il Principe Altomiro*, cit., pp. 342-344.

³⁸⁶ F. PALLAVICINO, *La Taliclea*, cit., p. 276.

³⁸⁷ L. ASSARINO, *Giuochi di fortuna*, cit., pp. 59-61.

spietatissimo Floralbo!») e cerca di commuovere il lettore – interno ed esterno - sottolineando l'analogia tra la propria devozione a Floralbo e quella di quest'ultimo per l'amica rivale Mandane. Come di consueto tra gli scrittori barocchi, Assarino sceglie infatti di rendere più acuto il dramma dei personaggi creando per loro una situazione di conflitto tra valori contrastanti, in questo caso la passione e l'amicizia.

Altro motivo di sicura efficacia è quello della morte, temuta o invocata dal mittente. Moraspe, sopravvissuto all'assedio di Ebattana, vorrebbe servirsene per dimostrare all'amata quanto grande sia il suo affetto, ma si accorge suo malgrado di essere ancora vivo. Non per questo si perde però d'animo, sicuro di poter trarre anche dalla fortunata situazione lo spunto per costruire un capzioso e arzigogolato entimema d'amore.

«Signora,» egli cominciò «posso scrivervi senza morire, perché avendo avuto cuore d'uscir vivo da Ebattana, non è gran miracolo che non v'appaja morto in una carta? Chi può più farmi credere ch'io v'ami con tutte le viscere, mentre trattandosi di vostra lontananza ho tanto spirito da regger questa penna? Non carissima, non è vero che voi siate l'anima di questo seno, perché se 'l fuste egli è certo che nel lasciarvi il mio dolore m'avrebbe ucciso!

Ed io son giunto ad esser così misero che piango il non aver potuto morire. Lasso, ma in qual occasione poss'io pianger più giustamente che in quella d'avervi defraudato d'una vita che vi dovea? Or, poi che il Cielo si è compiaciuto di negarvi un testimonio che potea rendervi sicura del mio affetto, accettate il rammarico ch'io ne sento: che se il dolore potesse far morire, credetevi pure che qui farei punto allo scrivere e al respirare. Stabilito tutto questo, debbo pregarvi a dirmi: come l'avete fatta nel vostro infortunio? Quai pensieri avete di me formati? Quai speranze v'hanno avvivate il cuore? Io di me potrei testificarvi che sì come tutto ho sentito all'anima, così nulla m'ha maggiormente sviscerato che l'aver avuta occasione d'allontanarmi da voi. Oh Dio! Quel rimaner privo di sole, quel non esser più bersaglio agli occhi vostri, né scopo a vostre parole, quel considerare che Astiage avea in mano non tanto la mia, ma la vostra vita, m'ha fatto morire mille volte l'ora. E se non ho spirato l'ultimo spirito, la sola memoria dell'esser io vostro idolatra ha potuto sottrarmi dalla morte. Non si riandino più le agonie ch'io provai nel partirmi da Ebattana col lasciar voi in una carcere! Non si dicano le trafitture e gli spasimi che ad ogni passo sentiva questo cuore, quando fuggendomi dal cielo della Media era necessitato a separarmi da voi, mio Paradiso! Tormenti lagrimati a peso di vita, vadano pure a seppellirsi nell'oblio. Oggidì che voi ed io siamo liberi e che di più v'odo tornata in Laodicea, succedano pure altrettanti giubili a' miei cordogli. Verrò, se mi date licenza, a terminar i miei giorni a' piedi vostri. E sarà mia indicibile ventura, se per assicurarmi che mai più io non abbia a partirmi da voi, il Destino mi torrà l'anima allor

che più io vi starò adorando. A Dio Rotilda, cuore di questo cuore. Arrivederci quanto prima, a Dio.»³⁸⁸

Nel tracciare un'analogia tra la morte in battaglia e quella per amore, costruirvi sopra sofisticati ragionamenti e trarne più di un omaggio galante per la destinataria, Moraspe mostra di possedere un ingegno sottile. Arguzie e paradossi non intendono però soffocare la portata del sentimento, ma esaltarla sottolineando la grandiosità dello strazio dell'eroe.

Nella lettera di Moraspe la morte compare solamente come un *topos* letterario, nonostante per molti altri personaggi rappresenti una concreta eventualità, non sempre però utile a commuovere il lettore. Non è patetica, ad esempio, la fine di un essere malvagio, la cui morte rappresenta una giusta punizione. Lo è, al contrario, quella dell'innocente sottoposto a inique persecuzioni e quella dello stoico attratto dal suicidio come forma di rivolta. In questi casi la tragedia sorge da un insanabile contrasto, tra valori irrinunciabili – l'amore e l'onore, l'amore e l'amicizia, l'amore e la famiglia, l'amore e la ragion di Stato – e tra il bene rappresentato dall'eroe e il male incarnato dai suoi nemici. La situazione, di per sé drammatica, tocca generalmente l'apice quando gli autori decidono di sfoderare l'arma retorica dell'ultima lettera, scritta dal personaggio poco prima di morire. Per quanto disagiata possa essere la condizione in cui si trovano, deboli le forze, distrutte le speranze, sempre gli eroi trovano il coraggio per salutare i loro cari con un ultimo biglietto, nel quale riportano i loro pensieri e sentimenti in vista della fine. Esemplare è il testamento epistolare scritto da Dianea al padre che l'ha condannata a morte per disobbedienza. La lettera recita:

³⁸⁸ *Ivi*, pp. 228-229.

Io non so se debba scrivere al padre o al re, provandoli entrambi poveri di commiserazioni per sacrificarmi all'ignominia e spogliati affatto di quella pietà che risiede negl'animi regali e ne' petti paterni. Scriverò solamente al padre per racconsolar gl'orrori d'una morte infelice, con un nome che ha sempre avuto forza di felicitarmi. Padre, non mi sarà tanto sensibile quella mano che mi sacrificherà alla morte, quanto m'è insopportabile il sentimento del dolore che v'ha costretto a condannarmi nella vita e nell'onore. Provo in me più dolorosa la compassione che ho del vostro cuore, ch'è violentato a comodar la strage della figliuola, che non sarà in me il tormento della pena per aver trasgredito alle leggi. Vorrei poter morire mille volte, prima che immaginarmi l'angosce che v'hanno dato gl'errori di Diane; perché sapendo con quanto eccesso d'affetto avete saputo amarvi, so che averete nel difetto della figliuola condannata la vostra innocenza. O giusto Cielo, o giustissimi Dei, voi che vi fate specchio de' cuori degl'uomini, propalate con qual sentimento, giustificate con quale reità io abbia offeso il padre, la patria, e me stessa. Ho amato un prencipe, di cui sin ora la Fortuna non ha potuto co' suoi favori formarne un più grande: che aveva liberata la patria da' traditori, il padre dalla morte e la figliuola dall'infamia. Padre, non desidero d'impietosire la vostra tenerezza col mio supplizio, ma vi supplico solamente a considerare che ho amato uno che non si poteva odiarlo che con nota d'infamia. Di giustificazione non porto d'avvantaggio. Non vorrei, pretendendo d'esser innocente, fare rea la giustizia del padre per la morte della figliuola. E' giusto tutto quello che comanda il padre. Imploro solamente un'indulgenza assoluta alle mie ceneri, accioché con lo sdegno del padre io non vada infelice anche nella tomba. Padre, rasciugate le lacrime, perché non merita compassione chi ha saputo sdegnare il padre. Consolatevi, che l'infelicità partorisce così bene il castigo come la scelleratezza. A Dio caro padre. Amato padre, a Dio. Scordatevi nell'avanzo de' vostri giorni di quell'infelice Diane, che non averà nel periodo della sua morte la più infausta immaginazione che la memoria d'avervi offeso.

Diane.³⁸⁹

Le frasi di Diane esasperano i motivi del dissidio che sta per condurla a morte: da una parte le ragioni dell'amore, dall'altra quelle dello Stato. Il padre si è schierato a lato di queste ultime, mentre la fanciulla è rimasta fedele al proprio cuore, pur non intendendo sottrarsi alle leggi dell'onore ed essendo pronta a pagare con la vita le proprie azioni. La lettera dimostra che Diane è al tempo stesso martire di una situazione costituzionalmente tragica e vittima della severità paterna, accentuando la sua statura morale. Le frasi affettuose di cui il testo è ricco contribuiscono a sbizzare il ritratto di una figlia devota, preoccupata più per il padre che di sé stessa e pronta ad assumersi la responsabilità di colpe non

³⁸⁹ G.F. LOREDANO, *La Diane*, cit., pp. 251-253.

commesse, mentre l'assenza di recriminazioni e lo stile sobrio confermano l'immagine stoica della donna, impassibile nonostante le dure avversità.

Fermezza di carattere e sottomissione all'autorità emergono costantaneamente dalle lettere d'addio, il cui potere è tale da giungere talvolta a modificare la direzione degli eventi, come nel *Floridoro* di Gabriele Martiano. Floridoro, principe di Racalmuto, è stato condannato a morte dal viceré Don Giovanni d'Austria, ma grazie a Dora, figlia di Don Rodrigo la Viegas, riesce a fuggire dal palazzo di Castellammare dove è stato tenuto prigioniero. Dora, travestita da uomo, si sostituisce quindi a Floridoro e beve il veleno a lui destinato, ma prima di spirare ha il tempo di scrivere una lunga lettera, nella quale spiega al padre i motivi del gesto.³⁹⁰ La fanciulla rivela in questo modo l'amore che la lega al principe e il debito contratto nei suoi confronti per averle salvato la vita, poi rassicura Don Rodrigo sulla purezza della propria condotta e sulla salvezza dell'onore familiare, che è di fatto il principale motivo per cui, in un eccesso di rigore, ha scelto il suicidio. La nobiltà della lettera è tale da commuovere non soltanto tutti coloro che hanno la possibilità di leggerla, ma persino il viceré, che stabilisce di compensare il sacrificio di Dora concedendo a Floridoro la grazia.

L'effetto del testo è dovuto alla somma di più elementi. Innanzitutto, Dora ha, come Dianea, espressioni magnanime per il padre, cui offre argomenti di consolazione («Ma consolatevi, carissimo genitore, nella perdita d'una figlia che avrebbe perduto il merito di esservi tale, se avesse altrimenti operato»; «E voi, caro padre, consolatevi mentre la mia morte sarà un testimonio della vostra inviolabile fede verso il re e della mia immacolata pudicizia») e al quale chiede perdono nel momento stesso in cui dimostra la purezza dei propri sentimenti («Condonate, genitore adorato, che senza il vostro consenso mi sia applicata ad

³⁹⁰ G. MARZIANO, *Il Floridoro*, cit., pp. 229-233.

amare un principe sì generoso, sì modesto, sì nobile. Né vi credete che sedotta dagli ardori abbia commesso cosa che possa macchiarmi l'onore»). Inoltre Doraora ricorda più volte nella lettera che il veleno sta già facendo effetto e che quelle che scrive sono le parole di una persona in fin di vita («Tra gli ultimi respiri della vita e fra gli affannati singhiozzi della morte prendo la penna»; «Padre, fra i pallori della morte mi conosco esente di quei rossori che mi avrebbero inceppato la lingua per non dire che l'amor sviscerato verso il detto principe abbia molto cooperato alla sua fuga, alla mia morte»; «Ma avvicinandosi il fine del mio vivere, son forzata far anche fine allo scrivere») cosa che rende attuale per il lettore il procedere dell'eroina verso la morte. A incrementare l'impatto emotivo del testo interviene anche l'enfasi con cui la lettera è fatta comparire in scena, senza che nulla prima d'allora abbia lasciato indovinare il gesto di Doraora. Spetta a Don Roderigo il compito di irrompere improvvisamente nella sala dove Crisarco sta raccontando a Don Giovanni d'Austria la fuga di Floridoro, gridando:

«Il Principe Floridoro non è morto, ma in luogo suo la mia unica figlia, ah figlia!» E qui sovrabbondando il dolore, cadde svenuto a terra con pochi segni di vita. Per il che, mossosi a compassione Don Giovan d'Austria e quei principi che erano presenti, comandò che fosse portato al riposo e che fossero chiamati medici per soccorrerlo, il che fu prontamente eseguito, e volendolo alzar di terra li cadde un foglio di carta, qual volendolo leggere Don Giovan d'Austria, stimando essere qualche cosa concernente ai suoi interessi, comandò che li fosse consegnato alle mani. Era serrato a modo di lettera quale non era stata ancora aperta, mentre il miserabile Don Roderigo, ricevuta la relazione del prete, con la detta lettera era corso a' piedi di Sua Altezza per notificarli quel fatto lacrimevole.³⁹¹

Altra costante delle lettere d'addio è la presenza di una componente autobiografica, usata dal personaggio per rivendicare la propria versione dei fatti ripercorrendo le tappe salienti della propria storia o descrivendone particolari fino ad allora ignoti. Si possono creare così nuovi colpi di scena e aggiungere dettagli

³⁹¹ *Ivi*, pp. 228-229.

sul carattere esemplare del personaggio. Nei *Giuochi di fortuna*, per esempio, Oronta è creduta da tutti un uomo e ritenuta dal re Astiage l'amante della moglie Lindabride, fino a quando, in seguito all'assassinio della regina e al suicidio della fanciulla, una lettera ne rivela l'identità di principessa votata a una casta esistenza.³⁹² Parla della propria vita anche Arcerio, condannato per sedizione nell'*Assarilda*, le cui sagge riflessioni confermano la patetica immagine del savio giovinetto costretto a una morte prematura. Dal carcere Arcerio scrive all'amata Claudelia una «lagrimevole lettera [...] il contenuto della quale avrebbe franto un diaspro, non che liquefatte le viscere d'un tenero seno»³⁹³ nella quale lamenta il morire

prima che la natura mi tolga di vita, ch'io sia rapito dalla morte e ch'io abbia una perfetta cognizione d'esser nato. La cagione, io non so: so che mi muoro ad onta della natura, che non volendomi così prestamente distrutto piagne meco la mia distruzione; contro le leggi del mondo e di giustizia, che per me (ahi misero) non si trovano e vengono violate, e contr'ogni ordine sublunare che per me viene disordinato.

Posto a confronto con un destino tanto crudele, l'eroe barocco non abbandona la propria stoica compostezza, ma dà al mondo un'ultima lezione di sprezzo delle avversità e di pio abbandono alla volontà celeste.

Non mi dolgo però di niuna cosa, perché so che bisogna morire, che veramente io non sono nato ad altro e che gl'immortali Dii, alla provvidenza de' quali si regolano tutti gli emergenti di quaggiù, in meglio hanno sottoscritto la sentenza della mia morte, forse a mio favore. Nacqui senza far patti con chi mi dié l'essere, né è meraviglia ch'io mi muora a voglia d'altri; muoro innocente, e benché carico d'imposture falsissime che terranno vivo il mio nome fra l'infami memorie, pazienza. Non si può e non si deve voltarsi al Cielo e dimandargli la causa.³⁹⁴

La solennità del momento e la fermezza del personaggio richiedono argomenti adeguati, espressi in uno stile sobrio, povero di arguzie e di concetti. La

³⁹² L. ASSARINO, *Giuochi di fortuna*, cit., pp. 16-17.

³⁹³ A. SANTACROCE, *L'Assarilda*, cit., p. 266.

³⁹⁴ *Ivi*, pp. 266-267.

preterizione è l'espedito più diffuso per comunicare il senso di un dolore insostenibile, come quello espresso da Maiolino Bisaccioni nella *Novella decimaquinta* nella terza parte delle *Cento novelle amorose*. Seppur in fin di vita per le pugnalate del marito geloso, la regina Eganetide trova la forza di scrivere un ultimo messaggio d'addio, ma è tanto lo sgomento che provocano le sue parole da impedire al narratore di trascriverle nel racconto:

Io che presi a raccontare la tela di questa funestissima tragedia, mi confesso di non aver spirito bastante per raccontare dell'innocente moribonda i caratteri formati più col proprio sangue, che con gli inchiostri; la ferita l'affrettava al morire, la certezza di essere conosciuta innocente le rendeva men aspra la partenza del marito, il cui necessario dolore però le inorridiva il senso della morte. Non scrisse quanto averia voluto, perché ciascheduno di questi motivi ricercava molte ore per esprimerlo con affetto. Sovraffatta alla fine dall'oscurità della morte, che le celava all'ultimo sonno gli occhi, buttatasi sul vicino letto si trasse di propria mano il ferro dal seno per aprir più larga e espedita la via all'anima che partiva.³⁹⁵

La preterizione permette a Bisaccioni di esporre in maniera originale i motivi tipici della lettera d'agonia – la morte imminente, l'innocenza di chi scrive, l'amore incondizionato per il persecutore – e di renderli ancor più commoventi affidando al narratore un'iperbolica ammissione di ineffabilità, utile a mostrarne la partecipazione al dolore del personaggio.

Ultimo esempio di preterizione è quello offerto dalle lettere lasciate a metà, o per impossibilità del mittente a scriverle o del destinatario a leggerle. Un intermediario tra testo e pubblico sopraffatto dall'impatto emotivo di una lettera è il personaggio di Solinaura negli *Amori fatali* di Nicolò Maria Corbelli, principessa dalla drammatica storia. Solinaura ha infatti partorito di nascosto un bambino e lo ha dato in custodia alla governante Ergira, ma dopo qualche tempo

³⁹⁵ M. BISACCIONI, *Novella decimaquinta*, nella terza parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p 112.

scopre attraverso una lettera, del tutto inattesa, che la donna non si è presa cura del neonato, ma dopo averlo abbandonato si è tolta la vita.

Principessa sovrana,
quell'Ergira che vi fu baila e madre, ora con questi neri caratteri se vi scopre una tigre, una furia d'Averno. Dopo che vi lasciai (o serenissima) con viva speme di ricondurvi al seno il vostro caro bambino Romiro, ad altro non badai ch'a pensare in qual guisa potessi emendare l'errore commesso in pregiudizio vostro e del picciolo pargoletto, ma null'altro trovai a proposito che la morte: di questa mi sono per mio castigo servita, già che costei sola poteva togliermi da tanti tormenti che del continuo mi rodevano l'alma per la scelleraggine perfezionata contro di voi e del vostro tenero figliuolino, mentre quando mi consegnaste il medesimo nelle mani e lo raccomandaste alla mia fede, in vece di recarlo, com'ero tenuta, in quelle della donna che Vostra Altezza mi comandò, instigata da tutti i spiriti infernali (che mi stillarono nell'idea mille morti e mille stragi se si fosse scoperto il figliuolo nato di voi col mio consentimento) lo consegnai nelle fauci de' più fieri leoni. Verso di me, però, al presente più fiero e crudele si rimostrerà il ferro, che nella propria destra vi stringo, perché al troncar di queste note e al chiuder di cotesto foglio, lo nasconderò in quel seno che diede ricetta al mio barbaro cuore, quale....

Ma qui fermò Solinaura la lettura dell'infausto viglietto, perché accorata dal dolore venne meno e cadde al suolo.³⁹⁶

Coll'improvviso venir meno della lettrice interna viene meno anche la possibilità per il lettore esterno di giungere al termine della lettera. La tecnica del patetismo riflesso si integra così con quello diretto del testo, la cui forma non è più testimone soltanto dei sentimenti del mittente, ma anche di quelli del destinatario.

4) Feticismo epistolare nel romanzo barocco

Dall'analisi degli esempi precedenti si evince che la retorica della lettera patetica mira essenzialmente alla costruzione di un'immagine virtuosa del personaggio, tale da rendere la sua sconfitta una prova dell'insopportabile cattiveria del mondo. Il ricorso a uno stile sobrio, l'intonazione apologetica e la scelta degli argomenti servono a confermare la grandezza dell'eroe e dell'eroina, per suscitare al tempo stesso pietà e ammirazione nei suoi confronti. Se ne può

³⁹⁶ N.M. CORBELLI, *Gli Amori Fatali*, cit., pp. 165-166.

dedurre perciò che a essere sfruttata in questi casi sia la portata etica della lettera, ovvero la sua capacità di suggerire qualcosa circa il carattere dell'autore.

L'epistolografia rinascimentale aveva preparato anche in questo senso la strada al romanzo barocco. Il libro di lettere cinquecentesco, così come era stato imposto sul mercato dal prototipo aretiniano, univa all'esemplarità linguistica quella umana dell'autore, il cui ritratto doveva emergere dalla successione delle lettere, in un'aurorale forma di autobiografia.³⁹⁷ Dell'autobiografia vera e propria l'epistolografia a stampa anticipava il carattere romanzesco, per la consapevolezza con cui i documenti originali venivano selezionati, modificati e se necessario del tutto inventati,³⁹⁸ allo scopo di controllare e idealizzare l'immagine dell'autore. Quello che finivano per conoscere i fruitori dell'opera non era perciò propriamente lo scrittore, ma un personaggio fittizio i cui caratteri coincidevano solo in parte con quelli della persona reale. Se il futuro del libro di lettere guardava con un occhio all'autobiografia, il suo passato affondava le radici nella cultura classica, avendo svolto l'epistolario di Cicerone un ruolo fondamentale nell'aiutare l'Umanesimo e il Rinascimento a definire i rapporti tra lettere, esemplarità e scrittura biografica.³⁹⁹

Anche l'idea della lettera specchio dell'uomo era giunta agli uomini del Seicento in eredità dalla cultura greco romana: ne parlano infatti lo Pseudo Demetrio nel trattato *Dell'elocuzione*, Cicerone nelle *Epistulae ad familiares* e Seneca nelle *Lettere a Lucilio*, solo per citare le voci più autorevoli.⁴⁰⁰ La teoria non faceva però altro che dare sistemazione e razionalità al luogo comune ampiamente diffuso secondo cui la lettera, come prodotto dell'essere umano, ne

³⁹⁷ G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere*, cit., p. xxvi.

³⁹⁸ *Ivi.*, pp. 31-42.

³⁹⁹ T.O. BEEBEE, *Epistolary fiction in Europe*, cit., pp. 23-25.

⁴⁰⁰ P.A. ROSENMEYER, *Ancient epistolary fictions*, cit., p. 73.

sarebbe un equivalente ovvero un'estensione.⁴⁰¹ Tale intuizione, riflesso del pensiero analogico, trova nel romanzo due tipi diversi di applicazione: la prima è quella del feticismo epistolare, mentre la seconda consiste nella costruzione dei caratteri per mezzo dello stile.

L'espressione 'feticismo epistolare' è stata coniata dagli studiosi per indicare l'attribuzione alle lettere di un valore simbolico derivato dalla loro prossimità a chi le ha scritte.⁴⁰² In letteratura ciò si traduce nell'uso figurato della lettera come metafora della persona o come sua metonimia: nel primo caso è trattata come un sostituto dell'interlocutore assente per ragioni di somiglianza, nel secondo a creare l'equivalenza è invece il rapporto di continuità tra il soggetto e la sua emanazione.⁴⁰³ In virtù di tale simbolismo l'oggetto missiva si presta a essere usato dai narratori come uno strumento potentemente drammatico per la rappresentazione dei sentimenti dei personaggi. Due pietre miliari nella preistoria del romanzo epistolare come i Quattro-Cinquecenteschi *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro e *Proceso de cartas* di Juan de Segura consentiranno di illustrare le funzioni narrative di questa forma di feticismo e a testimoniare le origini della sua fortuna. L'opera di Diego de San Pedro si conclude con la tragica decisione dello sfortunato protagonista Leriano di bere da una coppa le lettere di Laureola, suo ultimo gesto prima della morte e chiara allusione al finale della novella di Tancredi e Ghismunda, in cui la protagonista muore dopo aver bevuto da un calice il cuore dell'amante. Il modello boccacciano sceglieva il cuore come metonimia del personaggio cui l'eroina desiderava dare sepoltura entro di sé per dimostrare una totale fusione amorosa, funzione svolta nell'imitazione spagnola dalle lettere,

⁴⁰¹ J. GURKIN ALTMAN, *Epistolarity*, cit., p. 19.

⁴⁰² B. BRAY, *Treize propos sur la lettre d'amour*, cit., p. 45 ; M.C. GRASSI, *Lire l'épistolaire*, cit., p. 96.

⁴⁰³ J. GURKIN ALTMAN, *Epistolarity*, cit., p. 19.

sentite non meno del cuore come un equivalente simbolico di Laureola. Anche nel *Processo de cartas* il feticismo epistolare accentua il patetismo delle scene finali mettendo a nudo l'equivalenza tra lettere e corrispondenti. Mano a mano che la situazione dei protagonisti precipita la regolare comunicazione tende a essere sostituita dall'uso della lettera oggetto non più come veicolo ma come segno: la penultima lettera è scritta dalla dama servendosi del proprio sangue al posto dell'inchiostro, mentre l'ultimissima, un panno intriso da cinque gocce di sangue, rinuncia del tutto alla struttura testuale per affidarsi alla sola forza del simbolo. Ad agire sono al tempo stesso una metafora e una metonimia, poiché nella lettera sporca di sangue si può riconoscere da una parte il desiderio della dama di presentare sé stessa all'amante come anima/corpo ferito e dall'altra la volontà di rendere tangibile, attraverso l'invio effettivo di una parte di sé, il carattere sineddotico dello scritto.

Il ricorso al sangue come sistema per esacerbare la drammaticità di una scena epistolare è assai frequente nella narrativa barocca. Nel *Sogno paraninfo* di Agricoletti, il suo impiego al posto dell'inchiostro è spiegato in termini razionali: Algamirto, infatti, rinchiuso in carcere e privato dei normali strumenti di scrittura, non trova sistema migliore per comunicare con l'esterno che procurarsi una ferita e intingervi il pennino.⁴⁰⁴ La scelta è imposta al personaggio da fattori esterni e non implica la sua consapevolezza dei significati simbolici del gesto, ma riesce ugualmente a comunicare il senso dell'urgenza e della sofferenza che lo spingono a scrivere.⁴⁰⁵ Deliberato è invece l'uso simbolico del sangue entro contesti

⁴⁰⁴ FRANCESCO AGRICOLETTI, *Il sogno paraninfo, istoria scitica*, Roma, Girolamo Barbèri, 1647, pp. 161-162.

⁴⁰⁵ Un caso affine è quello della lettera vergata con il sangue da Cretaneo e affidata a Onfalia in ricordo del suo amore, con la richiesta di consegnarla al destinatario (F.M. SANTINELLI *Le donne guerriere*, cit., pp. 224-226)

sentimentali,⁴⁰⁶ nei quali può alludere e dare concretezza a figure retoriche abitualmente collegate con l'atto di scrivere, come la metafora dello «svenamento» con cui gli amanti indicano l'insostenibilità della loro angoscia, o la convinzione metonimica che spinge i mittenti ad avvicinarsi ai destinatari inviando loro una parte del proprio corpo. Una lettera-feticcio di questo genere è quella indirizzata da Felismena a Celimauro insieme con una ciocca dei suoi capelli, esplicitamente definita dalla donna una specie di reliquia.

Felismena, come sola fu rimasta, assisesi ad un tavolino e con la penna avea già attinto il calamaio, quando dentro il cuor nascondole novel pensiero: «Or come?» disse, «Non sarà che a quel crudele e adorato io mandar sappia testimonio della fede mia più vivo e spiritoso che un inchiostro freddo e insensato nel mio morire? Sì, sì, saprò. Vegga il disleale di qual tempra sia quel sangue ch'egli ha tradito.» Così dicendo si snudò per fino al gomito il sinistro braccio e con lancetta di uno astuccio che avea addosso, perforatasi una vena, fissò il guardo nell'avorio, già dal tepido vermiglio ricamato, e disse: «Oh, sangue di quel cuore di cui mai non fu ne sia il più fido, già non meritavi tu di rimanere estinto senza aver chi della nobilissima tua lealtade fosse l'erede.» Quindi, terso dalla penna il nero, nella viva porpora l'intrise, poi mischiando il sangue delle luci tratto a quel del braccio, vergò tai note:

«Ecco, oh Celimauro (siami lecito, quantunque esser nol vogli più, questa sol volta ancora, giacch'ella è l'estrema, chiamarti mio) ecco in questo foglio il saggio di quel sangue che alla tua salvezza, principal mia deità, son per sacrificar del tutto fra poche ore sotto il carnefice. Voglio sperar pure che se quei colori mentiti che tu mi lasciasti in quel ritratto furon sì efficaci in figurar al vivo la tua perfidia, non debba esser debol testimonio della mia lealtade il mio vivo sangue. Leggi dunque in questo foglio i testimoni spiritosi e ultimi dell'amor mio, né temer già che spiacciano alla tua Diana tai caratteri mentre essi sono scritti col sangue mio, né altro son che un testamento fedelissimo, in virtù di cui può ella giustamente ereditarmi nel possederti. [...]

Addio Celimauro amato. Tengan legata a te qualche memoria della sfortunata Felismena queste misere reliquie di una testa, la cui bocca in breve avrà fornito di spirare chiamando te.»⁴⁰⁷

Stabilita l'equivalenza con la persona che l'ha scritta, la lettera può diventare un elemento rivelatore dei sentimenti provati dall'interlocutore nei suoi confronti. Chi lo possiede tratta il foglio con le stesse cure e attenzioni che riserverebbe al suo autore, mostrando così i suoi interni affetti. Giovan Battista Rinuccini, in

⁴⁰⁶ L'uso del sangue come inchiostro non era limitato al solo universo romanzesco. Presso la Universiteitsbibliotheek di Leiden è conservata una lettera d'amore datata 27 agosto 1627 dello scrittore Pieter C. Hooft alla moglie Leonora Hellemans, firmata con il sangue dell'autore. Segnalato da P.C. SUTTON, *Love letters*, cit., p. 38.

⁴⁰⁷ A.G. BRIGNOLE SALE, *L'istoria spagnuola*, cit., pp. 317-322.

qualità di narratore del *Cappuccino scozzese*, parla per esempio con devozione dell'ultima lettera di frate Arcangelo, scritta poco prima della sua partenza da Livorno, e rappresenta indirettamente la propria venerazione per il sant'uomo raccontando di aver ricevuto il biglietto con grandissima gioia e di averlo conservato tra i suoi beni più preziosi «come oggetto e bersaglio d'un incomparabile amore.»⁴⁰⁸

Il culto della reliquia è uno dei tanti risvolti che può assumere il feticismo epistolare, forma di comunicazione non verbale che trasferisce i gesti dalla persona alla cosa. Non sono esclusi atti violenti, specialmente se l'autore del messaggio è qualcuno di particolarmente odiato. Armidonte, invitato a duellare dal virtuoso Cordimarte,

avventossi e colle mani e colla bocca contra il foglio e 'l pugnale che di chiodo in guisa sostentavalo, e dividendogli in più brani dimostrossi avido tanto di battaglia quanto fu sollecito incominciare ad isfogar la sua rabbia su le cose insensate.⁴⁰⁹

La distruzione di un biglietto troppo audace è scena frequente soprattutto nella narrativa amorosa, dove assume un carattere topico e indica senza dubbio il rifiuto completo da parte del destinatario di comunicare con il mittente. Vi è anche nel gesto un'allusione alla volontà di ferire chi ha osato scrivere, attraverso la cosa che in quel momento lo sostituisce e rappresenta. La valenza simbolica dell'atto, generalmente taciuta, è dichiarata esplicitamente in questo esempio tratto da una novella di Giovan Francesco Loredano.

Aleria, acquietato il suo animo da quelle prime confusioni che rubatole il sangue al cuore ne avevano lasciate le macchie nel volto, quando le parve tempo, superata quella curiosità ch'è connaturale delle donne, stracciò in mille pezzi la lettera, quasi che quella fosse rea delle colpe che meritava l'ardire di colui che gliel'aveva data. Arderico, provando negli

⁴⁰⁸ G.B. RINUCCINI, *Il Cappuccino scozzese*, cit., p. 227.

⁴⁰⁹ G. ARTALE, *Il Cordimarte*, cit., p. 10.

stracci di quella carta dilacerato il proprio cuore, disperò per l'avvenire d'ogni invenzione per farla certa del suo amore.⁴¹⁰

Per contro, una scena di feticismo ripetuta instancabilmente è quella degli amanti che riempiono di baci le lettere dei loro amanti. Anche questo comportamento è dovuto all'accostamento simbolico tra la lettera e il reale destinatario delle effusioni, associazione di cui alcuni personaggi risultano consapevoli. Elviro racconta, avendo visto Giustidora baciare il suo biglietto:

Invidiai più e più volte la carta, come quella che prelibò le primizie de' baci, ma poi fugai dal pensiero tal vanità col giudicar ciò esser stato da lei effettuato per mostrarmi che baciava il manoscritto per non poter baciare lo scrittore.⁴¹¹

Anche Lerilla riconosce la funzione feticistica della lettera nel chiudere così il suo messaggio a Silandro:

Orsù compagno amatissimo, finisco e invece della tua bocca, già che non posso, bacio questa carta. Baciala ancora tu per amor mio e considera nella fragilità di lei quant'è stata fragile la nostra sorte!⁴¹²

L'atto di baciare le lettere, talmente comune da essere dato quasi per scontato, unisce all'analogia tra lettere e corpo un'allusione al legame tra lettere ed espressione dei sentimenti. Osservando le occorrenze in cui la lettera compare come sostituto metaforico dell'individuo è facile notare che, oltre ad accostare genericamente lo scritto alla persona nel suo insieme, gli autori tendono a assimilare il foglio a parti specifiche del corpo umano quali il cuore e il viso, tradizionali sedi degli affetti. Uno degli esempi più comuni di scambio tra la lettera e il volto è proprio l'atto di baciare la carta come se fosse dotata di guance

⁴¹⁰ G.F. LOREDANO, *Novella prima*, nella seconda parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 3.

⁴¹¹ MARCO GIROLAMO BELLINI, *La Giliandra*, Venezia, Ad'Instanza del Turrini, 1653, p. 130.

⁴¹² L. ASSARINO, *Il Demetrio*, cit., pp. 178-179.

e di labbra, ma più ricca di implicazioni teoriche è l'associazione dell'epistola al viso per il tramite del ritratto.

Un legame antico unisce la lettera all'effigie del volto. Patricia Rosenmeyer cita come esempio precoce di equiparazione della missiva al dipinto una scena del *Romanzo di Alessandro* ove alcuni ambasciatori, preso atto della decisione del protagonista di non scrivere alcuna lettera di sottomissione, preparano un ritratto del re da riportare in patria.⁴¹³ Dell'accostamento tra lettera e ritratto troviamo qualche traccia anche nel romanzo del Seicento, benché limitata a fugaci commenti. Il parallelismo più esplicito tra scrittura epistolare e ritrattistica compare nell'*Eroina intrepida* di Francesco Fulvio Frugoni come argomento per applaudire la scrittura della protagonista. L'episodio è quello del carteggio tra Aurelia e Ercole Grimaldi, promessi sposi, completato dal canonico scambio di ritratti. Al termine del passaggio dei doni, Frugoni racconta che Aurelia ringraziò il fidanzato

con caratteri così assennati, che spiravano la vivacità temperata dalla modestia. In poche linee racchiuse gli spiriti più famigliari della sua nativa eloquenza, per incantar con la meraviglia e trasformar coll'amorevolezza lo spirito dello sposo nel suo. La lettera veniva dettata da un cuore tutt'ingegnoso, da un ingegno tutto cordiale, ond'era così luminosa come avvampante, così sviscerata come discreta.

Il brano si chiude, dopo aver descritto sommariamente il contenuto del messaggio, con la seguente lapidaria considerazione sulla qualità del testo:

Basta il dire, ch'ella s'effigiò meglio nella pittura della sua lettera che non l'avea colorita il dipintore nel piano della sua tela.⁴¹⁴

⁴¹³ P.A. ROSENMEYER, *Ancient epistolary fictions*, cit., p. 175.

⁴¹⁴ F.F. FRUGONI, *L'Eroina intrepida*, cit., t. I, p. 213.

Altri esempi di accostamento della lettera al dipinto ci vengono offerti dall'*Ermidauro* di Carlo Della Luna e dall'*Annibale* di Antonio Lupis. Nel romanzo di Lupis, la metafora della lettera/ritratto è incrociata con quella della lettera come immagine del cuore, per indicare la carica passionale del messaggio, frutto dell'acceso sentimento provato dal protagonista per la destinataria Aldimauro. Scrive infatti l'autore che Annibale, ripresosi da un malore dovuto alle ripulse dell'amata,

spronato pure dalla speranza che l'allettava in tante afflizioni, volse arrischiare l'ultime prove con inviarle le seconde preghiere. Pennelleggiare queste sulla tela d'un foglio, così dimostravano i ritratti della mano e 'l personaggio del cuore.⁴¹⁵

Nel caso dell'*Ermidauro*, la metafora compare invece in un contesto apertamente feticistico di culto della lettera come surrogato dell'amante assente. Il narratore descrive Dorcelia, resa inquieta dalla lontananza del protagonista, nell'atto di cercare sollievo alla propria agitazione rifugiandosi nelle lettere di Ermidauro, quasi riuscissero ad annullare la distanza che lo separa da lei.

Onde scossi da sé i lini che la coprivano e recatasi in mano la lettera d'Ermidauro avria portato pericolo d'accenderla co' sospiri se non l'avesse resa umida con le lagrime. E le labbra, anch'esse scorgendo quel foglio ricco di pregiatissime perle profuse dagli orientali oceani de' suoi begl'occhi, vollero, colmandolo di replicati baci, arricchirlo non avere de' rilucenti rubini di sé medesime. Gli affetti di Dorcelia, che si conobbero alla presenza del conte contenuti tra i limiti poco spaziosi del cuore dalle redini della modestia, precipitarono poi, sola, in un abisso così profondo di tenerezze che sono invalidi i dettami della mia penna a ridir pienamente com'essa della privazione d'Ermidauro si dolesse. E perché miravalo quasi che da sé medesimo pennelleggiato al vivo su quella carta, volle presentarglisi anch'essa con la risposta affinché egli dai dolori dell'animo si riscotesse: e perché col possesso di quella carta gli sortisse più lieve il trascorrer libero il pelago cruccioso delle sciagure.⁴¹⁶

⁴¹⁵ A. LUPIS, *L'Annibale*, cit., p. 295.

⁴¹⁶ C. DELLA LUNA, *L'Ermidauro*, cit., pp. 188-190.

Un altro esempio nell'*Aristo* di G. UGOLINI, cit., pp. 45-46, dove Erminia, carezzando la lettera di Aristo, esclama: «Quest'inchiostri son pure i ladri Apelli, se sanno dipingermi ognun di loro un Aristo. Ma fra l'ombre delle loro negrezze me l'involano ancora, sì che non posso nemmeno sugger da di lui labbra un bacio.»

Complementare alla metafora della lettera/ritratto è quella del viso come lettera o come foglio di scrittura, ugualmente presente nel romanzo barocco. L'associazione nasce dalla corrispondenza tra le espressioni facciali e particolari emozioni, che rende il volto un sistema di segni interpretabile al pari di uno scritto. Sulla base di questa analogia Nufulcone può, anche senza lettere, rassicurare Demetrio che Anticira lo ama ancora. Ella

avrebbe scritto, ma impallidisce sul pensare che forse la terrestre per ardimentosa. In ogni caso, bastevole foglio è la candidezza del suo volto, ove a caratteri di mille alterazioni e pallori, potete benissimo leggere in che stato ella è per voi.⁴¹⁷

Una diversa ma altrettanto interessante metafora del volto come lettera compare infine nel *Floridoro* di Brancalone Cesarelato, dove viene usata per indicare l'evidente nobiltà del sembiante della misteriosa Roselinda («Giaceva non lungi nel proprio sangue involto tale, che nel soprascritto di bellissimo volto portava impressi caratteri di non ordinaria fortuna.»)⁴¹⁸ Il viso della fanciulla è paragonato dal narratore alla soprascritta di una lettera, alla parte utile cioè a identificare la persona del mittente. E' la sua bellezza a rivelare, come se fosse scritto su una pagina, che la donna è aristocratica e dotata di qualità al di fuori del comune. Tratti somatici e tratti epistolari si fondono nel brano sulla base della condivisa capacità di indicare il carattere e le qualità del proprietario.

5) L'interpretazione etica dello stile

La metafora della lettera/viso esprimeva in forma figurata una conoscenza empirica la cui esplorazione avrebbe costituito, proprio nel XVII secolo, un pretesto per la messa in discussione di molte idee tradizionali sulla natura dello

⁴¹⁷ L. ASSARINO, *Il Demetrio*, cit., p. 79.

⁴¹⁸ BRANCALEONE CESARELATINO, *Il Floridoro*, Venezia, Appresso li Guerigli, 1647, p. 10.

stile. Paragonando la scrittura all'«aria del volto», Agostino Mascardi imbastì sull'immagine la propria teoria dello stile come modo di scrivere peculiare dell'individuo,⁴¹⁹ evento comunemente salutato come un segnale di progresso verso la modernità. L'importanza storica delle affermazioni di Mascardi è senza dubbio grandissima, e non risulta certo sminuita dalla constatazione dell'esistenza di un loro legame con il pensiero del tempo. Lo scrittore fu infatti il primo a inquadrare dal punto di vista retorico una convinzione non del tutto originale,⁴²⁰ in quanto già nota e discussa all'interno di altre discipline.

L'ambito in cui era sorto l'interesse per la relazione tra carattere e modo di scrivere non era stato quello rigidamente normativo della retorica, ma quello pseudo scientifico della fisiognomica, i cui seguaci pretendevano di adottare un approccio descrittivo al problema delle forme del testo.⁴²¹ Il primo trattato che applicò alla scrittura il metodo della fisiognomica fu l'*Idengraphicus nuntius* di Prospero Aldorisio, edito a Napoli nel 1611 (ex typographia Tarquini Longi), il cui contenuto era stato annunciato l'anno precedente in una lettera a stampa pubblicata da Giovanni Frigiolo.⁴²² Aldorisio sosteneva nell'opera di poter indovinare dall'esame della grafia i tratti salienti del fisico e del carattere di chi l'aveva tracciata, e offriva un catalogo ragionato dei segni e delle loro interpretazioni. L'*Idengraphicus nuntius* può essere perciò considerato il primo trattato moderno di grafologia,⁴²³ merito in genere attribuito al più celebre *Trattato come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello*

⁴¹⁹ AGOSTINO MASCARDI, *Dell'arte istorica*, Modena, Mucchi editore, 1994, pp. 285-286.

⁴²⁰ Eraldo Bellini ha fatto notare che all'epoca di Mascardi l'idea dello stile come «aria del volto» non era una novità, essendo un *topos* molto diffuso, ERALDO BELLINI, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 171-173.

⁴²¹ ALESSANDRO FONTANA, *Introduction* a CAMILLO BALDI, *La lettre déchiffrée*, traduzione di Anne-Marie Debet e Alessandro Fontana, Parigi, Les Belles Lettres 1993, p. 13.

⁴²² GIOVANNI FRIGIOLO, *Lettera nella quale si ragiona intorno alla nuova scienza detta l'idengrafia da Prospero Aldorisio ritrovata*, Milano, Girolamo Bordonì libraro, 1610.

⁴²³ SALVATORE RUZZA, *Agli inizi della grafologia: Prospero Aldorisio e l'idengrafia*, «La Scrittura», No.50, April-June 1984, pp. 67-72.

scrittore di Camillo Baldi, pubblicato per la prima volta nel 1622.⁴²⁴ La fama che aleggia sul *Trattato* dipende da ciò che lo accomuna al *Nuntius*, ovvero la teoria secondo cui la forma dei caratteri grafici rivelerebbe la personalità dello scrivente. Ma forse è proprio ciò che Baldi aggiunge alla dottrina di Aldorasio a rendere il *Trattato* tanto più interessante. Mentre l'idengrafia, concentrandosi esclusivamente su aspetti grafici, poteva essere impiegata su qualsiasi tipo di manoscritto, l'arte di Baldi ampliava l'orizzonte dei segni interpretabili, restringendo però il campo d'indagine alla sola scrittura epistolare, le cui caratteristiche consentivano di includere lo stile tra i riflessi della psicologia dell'autore.

L'opera di Baldi, professore di medicina e filosofia presso lo Studio bolognese, può essere a tutti gli effetti annoverata entro il grande filone seicentesco dei manuali del segretario. Benché non dichiarato esplicitamente, era alla categoria dei segretari di professione che il trattato si rivolgeva, come si può dedurre dalla sua pubblicazione in appendice ad *Alcune considerazioni sopra una lettera d'Anton Perez*,⁴²⁵ lunga dissertazione ispirata a un episodio di vita delle grandi corti. Baldi vi si sforza di dimostrare che il Perez, da lui celebrato come il più grande cortigiano dell'epoca, dissimulò la propria sete di vendetta nello scrivere una lettera al duca di Lerma,⁴²⁶ ipotesi che lega chiaramente la nuova arte esposta nel trattato alle strategie politiche in uso presso le corti. Dall'esempio i segretari avrebbero potuto valutare l'importanza di saper leggere tra le righe delle lettere altrui e di nascondere o comunicare messaggi inconsapevolmente celati

⁴²⁴ Ebbe diverse edizioni e traduzioni moderne. L'edizione di riferimento è C. BALDI, *Come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello scrittore*, a cura di Laura Antonucci, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.

⁴²⁵ C. BALDI, *Alcune considerazioni sopra una lettera d'Anton Perez*, Carpi, Girolamo Vaschieri, 1622.

⁴²⁶ A. FONTANA, *Introduction*, cit., pp. 28-30.

nelle proprie.⁴²⁷ Il tipo di segretario cui Baldi offriva la sua nuova «arte congetturale» non era dunque il passivo scrivano di molta manualistica contemporanea, bensì un cortigiano attivamente impegnato nel gioco della politica e abile nel destreggiarsi in un ambiente dominato dalla strategia dell'impostura. Il *Trattato come da una lettera missiva*, rispondendo a un'esigenza che andava ben oltre quella di sapersi esprimere elegantemente, sembra mettere a nudo il cuore celato di tanta pubblicistica sull'epistolografia, collegando l'arte del segretario all'arte di dissimulare, per sé o per conto del proprio signore.⁴²⁸

Le intuizioni di Baldi hanno una radice comune con quelle di Aldoriso: punto di partenza per entrambi i trattatisti è infatti Aristotele, con le sue affermazioni circa il rapporto di continuità tra il soggetto e le sue azioni.⁴²⁹ Da questa teoria deriva la proposta di una disciplina grafologica centrata sull'analisi dei caratteri per la scrittura, diversi da individuo a individuo. Come anticipato Baldi va però oltre e al principio aristotelico collega le indicazioni di Demetrio Falereo sull'epistola come immagine dell'anima,⁴³⁰ limitando il campo di indagine fisiognomica al solo tipo della lettera. Sempre sulla scorta di Demetrio, Baldi afferma infatti che «quantunque ogni oratione ed ogni scrittura mostri i costumi di chi parla e scrive, nondimeno niente gli fa meglio della lettera missiva».⁴³¹ La maggior parte dei generi in uso, come poesia, trattatistica, storia, prevede un certo distacco tra l'autore e la materia trattata, oltre a richiedere una ferrea adesione a

⁴²⁷ *Ivi*, p. 28.

⁴²⁸ Sulla dissimulazione e l'attività dei segretari cfr. S.S. NIGRO, *Il libro in maschera di un segretario del Seicento*, in «L'immagine riflessa», VI, 1983, n. 2, pp. 201-215.

⁴²⁹ C. BALDI, *Come da una lettera missiva*, cit., pp. 5-6: «Ogni operatione da qualche forma nasce e dipende, ed ogni forma ricerca una determinata materia, e pertanto qual è l'opera tale ancora sarà la forma d'onde nasce e la materia in che si trova, siché è ragionevole che il parlare e lo scrivere – due proprie attioni dell'huomo – diano molta notitia dell'esser suo e di quelle proprietadi che l'accompagnano. Né ciò è lontano dall'opinione del maggior filosofo che sia stato, il quale dice che le lettere scritte sono imagini delle parole non meno che quelle siano delli concetti della mente».

⁴³⁰ DEM. *De elocutione* 227.

⁴³¹ C. BALDI, *Come da una lettera missiva*, cit., p. 7.

vincoli di composizione che limitano l'indagine fisiognomica.⁴³² La lettera, invece, consente allo scrittore di esprimersi naturalmente, lasciando che la sua personalità si imprima direttamente sulla pagina.

La parte più consistente del *Trattato* è dedicata a una disamina del legame tra modo di scrivere e personalità, da indagare seguendo criteri improntati per la maggior parte a buon senso e deduzione logica. Per quel che riguarda la punteggiatura, ad esempio, scrive che

quando si vedrà uno con molta diligenza a' luoghi competenti far le sue virgole e distinzioni, si farà giudizio che colui sia intendente e litterato e nello spiegare il suo concetto discreto, diligente e chiaro, in lui non sia timore, dispiacere, o altro grand'affetto, perciocché quando l'animo è occupato da queste passioni non può esquisitamente porre nella scrittura tutti questi finimenti, quantunque altre volte per abito ne fosse attissimo.⁴³³

La scrittura dell'uomo sereno si distingue perciò da quella dell'appassionato per un diverso grado di padronanza dello strumento, inversamente proporzionale alla portata dell'emozione. Non è possibile che una persona in preda a una forte emozione riesca a curare i punti e le virgole: la sua scrittura sarà invece franta e disordinata.

Oltre alla punteggiatura, Baldi invita a osservare il lessico della lettera, l'uso delle metafore e quello di altre figure retoriche, sulla cui preponderanza ci si dovrà basare per stabilire quale sia il temperamento dello scrittore, il suo stato d'animo, la sua professione, il suo grado di educazione, la sua provenienza geografica e via scorrendo. Nel capitolo dedicato ai tropi Baldi spiega che:

La perifrasi è necessaria o quando si spiegano cose poco honeste o poco chiare e s'è privo di parole significanti [...] ma in ogn'altra occasione chiunque usa la perifrasi si dimostrerà privo di parole e di haver poca pratica delle voci e questo è proprietà del malenconico

⁴³² *Ivi*, p. 9.

⁴³³ *Ivi*, p. 29.

che non ritrova i nomi delle cose e tanto meno quanto più instà il bisogno e vi s'affatica, e però successivamente havrà esso ancora le qualità che alla malinconia sono conseguenti: il medesimo dimostra la catacressi. Ma la metonimia per lo contrario apporta splendore all'oratione come anco fa l'epiteto o aggiunta che sia: quando non è scioperato dimostra l'huomo eloquente, diligente, pronto, ingegnoso, ma superbo, arrogante, ardito e di quelle proprietà dotato che al temperamento colerico sono congiunte. La persona che molto si serve della iperbole ha del gonfio, del cicalone, dell'ignorante, del bugiardo, dell'adulatore ed insomma è persona che poco valendo di molto valer presume. La perentesi e la turbatione ch'yperbaton si chiama, la sintesi e la isteron proteron e simili altre, danno segno di confuso e disordinato giudizio se senza ragione ed oltre al dovere sono adoperate. Ma l'enfasi fatta come e quando si deve mostra l'huomo pieno d'affetto e se non lo richiede la materia di che si tratta, dà segno che lo scrittore sia molto caldo, ardito, pronto, naturalmente eloquente, seditioso ed atto a fare tumulti.⁴³⁴

Benché possa apparire originale, la teoria di Baldi riflette ancora un modo antiquato di indagare la realtà, lontanissimo dal moderno metodo scientifico. Le sue deduzioni non derivano mai dall'osservazione empirica dei documenti, ma da illazioni fondate su principi arbitrari, tautologie oppure luoghi comuni tutti da verificare. Spesso le conclusioni cui giunge sul rapporto tra carattere e stile si limitano a ratificare stereotipi letterari, come accade per il linguaggio degli innamorati, che secondo il *Trattato*, insieme con i pazzi, tendono a esagerare le metafore e a esprimersi per isocola.⁴³⁵ A parte questi ovvi limiti, all'opera di Baldi va riconosciuto però il merito di essere stata una delle prime ad attribuire una dignità, per lo meno ermeneutica, alla scrittura irregolare e a mostrare come al di là dei tre o quattro stili codificati dagli antichi teorici non vi sia il caos, ma una famiglia di scritture variegata, ordinabile secondo criteri di fenomenologia psicologica.

Per quanto la dottrina di Baldi sia presentata solamente in funzione diagnostica, sarebbe tutt'altro che impossibile rovesciarne i termini e leggere il *Trattato* come una retorica alternativa a quelle tradizionali, orientata alla dimensione etica dello stile. Sulla scorta delle indicazioni fornite nell'opera, i

⁴³⁴ *Ivi*, pp. 50-51.

⁴³⁵ *Ivi*, pp. 41 e 46.

‘sintomi’ di un determinato carattere o sentimento potrebbero essere oggetto di imitazione da parte di autori intenzionati a sbalzare vivacemente l’immagine di un personaggio, o lasciarne trasparire lo stato emotivo. Le idee esposte nel *Trattato* anticipano dunque in sede teorica le convinzioni che avrebbero permesso, nella narrativa più recente, la trasformazione delle lettere da elemento decorativo a fattore di approfondimento psicologico (o, se non altro, di caratterizzazione individuale). Tale passaggio avrebbe raggiunto un picco quantitativo a partire dalla metà del Settecento, epoca dopo la quale nessun romanzo a più voci avrebbe trascurato le proprietà rivelatrici dello stile epistolare col marcare, tramite le sue innumerevoli modulazioni possibili, l’identità dei personaggi.⁴³⁶

Questa evoluzione presupponeva tuttavia lo svezamento della narrativa dall’equivalenza tra modello epistolare e scrittura artificiosa, che a detta dello stesso Baldi rappresentava uno schermo alla comprensione dei tratti psichici ed emotivi dello scrivente. Frutto di una convenzione astratta e impersonale, lo stile artificioso può dire poco sull’animo di chi lo usa e si direbbe che proprio per questo il medico ne prescrive indirettamente l’adozione a chi voglia occultare il proprio stato interiore. La scrittura controllata è descritta nella parte del *Trattato* dedicata allo «stile tenue» e agli argomenti da trattare in una lettera ideale, materia ripresa e approfondita nella seconda appendice alle *Considerazioni*, intitolata *Avvertimenti intorno allo scrivere bene le lettere missive*. A conclusione delle istruzioni Baldi contrappone esplicitamente la lettera scritta ‘a regola d’arte’ a quella spontanea, sottolineando la minore capacità della prima di rivelare il carattere e le passioni dell’autore.

⁴³⁶ F. JOST, *L’evolution d’un genre*, cit., p. 141.

E quando la lettera missiva osserva tutte le sudette cose molto più è difficile a conoscere l'essere dello scrittore, perciocché accorto ed artificioso si dimostra, ma quando senza arte, senza eruditione o consideratione alcuna scrive come la natura gli detta, allora molte cose dello scrittore si potranno asserire probabilmente.⁴³⁷

Quello che Baldi suggerisce è che uno stile sorvegliato, conforme a quello proposto abitualmente dai trattati di epistolografia, consente almeno in parte di velare l'indole del suo autore e va considerato di conseguenza come l'antidoto più efficace all'interpretazione fisiognomica delle lettere. Il desiderio di offrire ai lettori un'arma di difesa può spiegare perciò l'insistenza con cui l'autore ricorda i limiti della sua disciplina, incapace di risalire da qualsiasi missiva a tutti i caratteri dello scrivente, «perché alcuni di questi costumi naturalmente si spiegano, altri ad arte si occultano e gl'inconsiderati si mostrano; ma quelli che si occultano artificiosamente non si possono da una sola lettera conoscere, come nemeno dal parlare solo una volta ad uno si può scorgere i suoi costumi». Per stilare un profilo psicologico completo dell'autore è invece necessario procurarsi una lettera scritta «senza maschera e artificio», dalla quale involontariamente traspaiano tutti quei tratti che altrimenti risulterebbero occultati.⁴³⁸

6) Le maschere dei personaggi

Dotare i personaggi di una personalità individuale non figurava però tra le priorità dei romanzieri barocchi, cui premeva al contrario popolare le storie di figurine esemplari e stereotipate.⁴³⁹ Gli scrittori non ignoravano la portata etica delle lettere, ma trovavano che quella connessa all'epistolografia letteraria soddisfacesse in pieno le loro esigenze, se ne servivano senza rimpianti e non avvertivano il bisogno di introdurre stili diversi da quelli codificati. A questo proposito bisogna ammettere che se Baldi ha ragione quando sostiene che l'arte

⁴³⁷ C. BALDI, *Come da una lettera missiva*, cit., p. 12.

⁴³⁸ *Ivi*, pp. 19-20.

⁴³⁹ M. CAPUCCI, *Introduzione*, cit., p. 35.

occulta la psicologia, tuttavia ciò che lo stile artificioso sovrappone al ritratto reale non è un schermo opaco, ma una maschera convenzionale. Questa maschera può rappresentare di volta in volta l'incarnazione di un ruolo sociale prestabilito o di un tipo letterario, e si presta dunque perfettamente a rafforzare ciò che i personaggi dei romanzi aspiravano a essere.

Tra le ragioni per cui la narrativa del Seicento era tanto propensa all'integrazione con l'epistolografia non va dimenticato l'aumento che ciò comportava in fatto di valore didattico, rientrando l'educazione dei lettori tra le finalità del romanzo barocco. Al proposito Albert N. Mancini ha definito il romanzo del Seicento «una sorta d'iniziazione alla vita eroica ed insieme di maneggevole e familiare "istituzione" delle virtù sociali e mondane, all'incrocio fra concreta esperienza storica, riflessione morale ed esercizio letterario».⁴⁴⁰ Tra le virtù mondane richieste all'uomo barocco occupava un posto di primo piano quella di scrivere bene e il romanzo, con le sue tante lettere, poteva rispondere adeguatamente alla richiesta di modelli. La tendenza a inglobare alcuni aspetti della precettistica epistolare si rivela, per esempio, nell'attenzione dei personaggi ai problemi dell'etichetta, sovente riguardanti la scelta dei titoli più adeguati al rango del destinatario,⁴⁴¹ gli argomenti da usare per respingere la proposta di una dama senza offenderla,⁴⁴² l'opportunità di congedarsi con una lettera piuttosto che di persona.⁴⁴³ L'intenzione didattica è resa esplicita, non senza una punta di malizia, nell'*Aristo* di Gasparo Ugolini tramite un intervento diretto del narratore («Valetevi di questo testo, o dame amanti») che suggerisce alle lettrici di considerare autorevole il parere di Celia circa l'obbligo di rispondere a un

⁴⁴⁰ A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzieri*, cit., p. 114.

⁴⁴¹ M. BISACCIONI, *Il Demetrio moscovita*, cit., pp. 112-115.

⁴⁴² G.F. LOREDANO, *La Diane*, cit., pp. 207-208.

⁴⁴³ N.M. CORBELLI, *Gli amori fatali*, cit., pp. 111-113.

biglietto amoroso, opinione che giudica il silenzio un «difetto, se non di superbia, di poca cortesia per lo meno».⁴⁴⁴

Gli esempi epistolari proposti dai romanzi non erano però semplici modelli di scrittura, ma anche modelli di comportamento. La società del Seicento attribuiva un'enorme importanza alle distinzioni gerarchiche e tendeva a incasellare ogni suo membro entro un ruolo prestabilito, che ogni persona era chiamata a rappresentare attraverso le sue azioni. La scrittura epistolare, con il suo carico relazionale, era un'ottima occasione per ribadire la condizione dello scrivente rispetto agli altri membri del gruppo, sia in termini di appartenenza che di posizionamento gerarchico.⁴⁴⁵ Per dimostrare l'adesione del mittente ai valori e alle consuetudini dell'*élite* la lettera doveva rispettare criteri di eleganza e decoro rigidamente codificati, compito reso più semplice dall'aiuto di manuali e antologie, grazie ai quali era possibile evitare errori nel vestire la maschera del perfetto gentiluomo o della perfetta gentildonna e ribadire così la qualità dei propri vincoli sociali.⁴⁴⁶

Uno stile impeccabile era dunque coerente con l'immagine richiesta ai protagonisti dei romanzi, cui spettava l'obbligo di incarnare i valori dominanti nella società dell'epoca e di farli trionfare contro le insidie dell'ambiente cortigiano. Qualora la storia richiedesse un allontanamento da questo stereotipo, molti altri si presentavano in alternativa, tutti accompagnati da uno stile loro proprio. I presunti eccessi del dispotismo orientale influenzano ad esempio lo stile

⁴⁴⁴ G. UGOLINI, *L'Aristo*, cit., pp. 57-58.

⁴⁴⁵ J. BASSO, *Tra epistolario e diario*, cit., pp. 42-43; A. CASTILLO GÓMEZ, *Entre la pluma y la pared*, cit., pp. 42-43; L. BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., pp. 8-9 e 297.

⁴⁴⁶ Si veda per esempio la classificazione per rapporti gerarchici tra i corrispondenti dei termini da usarsi nelle intestazioni proposta nel 1667 da Domenico Federici, nel segretario studiato da FERRUCCIO BERNINI, *Un segretario inedito del Seicento*, in «Rivista d'Italia. Lettere, scienza ed arte», anno XII, vol. II, 1909, pp. 85-102.

«turchesco» dei maomettani, che una prassi consolidata⁴⁴⁷ riteneva connotato dall'abuso di titoli e di figure. L'esotismo delle lettere turche confermava le opinioni diffuse nel mondo cristiano sui costumi barbari dei popoli asiatici ed era una fonte di sdegno misto a curiosità. Sentimenti di tal genere spingono l'eremita Filermo a chiedere precisazioni intorno a una lettera del sultano Selim alla città di Venezia, menzionata dal principe Altomiro durante una rievocazione della battaglia di Lepanto. Avendo sentito parlare dello stile superbo e minaccioso del sovrano, l'eremita chiede all'amico di ricordare qualche passaggio del documento, cosa che Altomiro non esita a fare. Oltre ai titoli usati dal sultano per descrivere sé stesso, sono interessanti i commenti del principe e di Filermo alla recita del lungo catalogo, che sottolineano il collegamento tra la barbarie dello scrittore e quella del suo stile.

«Io volentieri alcuno de quei titoli superbi sentirei, se vi fusse a grado signor prencipe, e se a memoria li teneste» soggiunse Filermo. «Li ritengo» rispose Altomiro, «e son questi: (notate barbaro fasto) “Sultan Selim imperator di Costantinopoli, di Romania, d’Africa, d’Asia, di Trebisonda etc. Re di Ponto, Bitinia, Cappadocia, Paflagonia, Cilicia, Panfilia, Licia, Frisia, Acaia, Acarnania, Armenia etc. Signor della Gran Tartaria e della Picciola con tutte le sue province, d’Arabia, Turchia, Russia etc. Soldano di Babilonia, di Persia, della grand’India, con tutto quello che il fiume Gange co’ suoi sette rami irriga; e Signor Universale di quanto il sole col suo veloce corso circonda etc. Disceso dall’alta prosapia degli dei etc. Distruttor della fede cristiana; Imperator Maggiore di tutti gl’Imperatori e Domator dell’Universo, che Dio faccia sempre trionfare”». «O gonfiezza grande!», soggiunse Filermo.⁴⁴⁸

Sottoposta al biasimo dei due personaggi, la grandiosa intestazione di Selim è riportata da Mancini quasi con intento caricaturale, per esporne la ridicola vanità.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ T.O. BEEBEE, *Epistolary fiction in Europe*, cit., pp. 81-83.

⁴⁴⁸ P. MANCINI, *Il Principe Altomiro*, cit., p. 149.

⁴⁴⁹ Non ci sono invece tracce di «turcherie» nella lettera di Mahometto governatore di Tunisi, protagonista di una novella di GIEROLAMO ZAGARI (*Novella quinta* nella terza parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 22), il cui stile è in tutto simile a quella di un cristiano.

L'intento parodistico contraddistingue anche la serie di abnormi intestazioni inventate da Gregorio Leti per il carteggio tra Carlo Gonzaga e Margherita della Rovere nel romanzo dedicato ai loro amori. Le lettere che il duca invia alla contessa non presentano peculiarità di stile, ma cominciano quasi sempre chiamando la destinataria con soprannomi di volta in volta più sdolcinati, da «Margherita mio cuore» a «Cuoruccio di questo cuore».⁴⁵⁰ La scelta di leziosaggini talmente inappropriate alla scrittura di un sovrano rientra nel piano dell'autore di rovesciare l'immagine ufficiale di un personaggio del rango di Gonzaga, mostrandone le debolezze e meschinità.

Più esteso è il tentativo di Girolamo Brusoni di sottolineare nella sua *Orestilla* il carattere capriccioso di uno dei personaggi attribuendogli uno stile radicalmente diverso rispetto a quello degli altri. Mentre Filiterno e i suoi amici si esprimono tutti nella maniera garbata ma non sciatta, arguta ma priva di ostentazioni raccomandata dai segretari galanti, l'eccentrica signora Laura si distingue per un modo di scrivere decisamente anticonformista e lontano dai precetti dei manuali. Impossibilitata a comparire direttamente sulle scene del romanzo dalle restrizioni di una mai dichiarata condizione monastica, Laura manifesta la propria presenza inviando a Filiterno lettere dal tenore bizzarro e irregolare, di cui il brano seguente è l'esempio più curioso:

Mio Signore,
vi scriverò con mano precipitosa poiché precipitando la sera mi convien rimandarvi Cornelia. Così potessi venire io stessa a servirvi in suo luogo, sì per soddisfare in parte al mio debito, come per godere della gentile conversazione della vostra signora marchese Orestilla, della quale Cornelia m'ha raccontati tanti miracoli di virtù, di grazia e di gentilezza che io ne sono più di voi innamorata. Ma la povera Bianca, ch'è stata a trovarmi insieme con Isabella ed era qui ancora quando giunse Cornelia, ha provati spasimi così crudeli di cuore che io pensava che mi morisse fra le mani peggio che non siete voi morto fra quelle della signora Orestilla. Io non ho mancato di consolarla alla

⁴⁵⁰ GREGORIO LETI, *L'Amore di Carlo Gonzaga duca di Mantova, e della contessa Margarita Della Rovere*, Ragusa, Appresso Fabio Fabi, 1676, p. 44 e 252.

meglio che ho potuto e l'ho pregata a quietarsi l'animo, perché finalmente bisogna bere questo calice non potendo un giovine della vostra età, della vostra bellezza e del vostro genio vivere senza moglie o senza amica. Ed essere meglio per lei alla fine che ne abbiate una sola e stiate in casa, che andarvi tutto il giorno perdendo in mille bizzarrie, con danno e con pericolo. M'ha risposto che io ho bel tempo (ed ella sel gode) e che non essendo mai stata innamorata non le ho punto di compassione. Dio le perdoni questo giudizio temerario: e diteglierle voi se le sia stata buona amica e quante volte v'abbia gridato:

Prendila, dappochissimo, che badi?

Ch'ella ti corra in braccio?

O lasciati almen prendere.

Insomma, Isabella ed io l'abbiamo tanto esorcizzata con le nostre preghiere ed esortazioni, che le abbiamo mitigato se non tratto d'addosso lo Spirito Maledetto

Di quel furor, di quella frenesia,

Di quella rabbia detta gelosia.

E si contenta di vedervi sposo, poiché in quanto all'amica non vi si può accomodar lo stomaco in maniera nessuna; e dice che una dama sua confidente le ha insegnato che gli amori delle amiche son troppo pericolosi, perché le buone femminette sanno a mente mille artifici e mille stregarie per incantar gli amanti. Bisogna compatirla, perché è giovanetta e patisce del male della inesperienza, e voi siete più crudel di Bireno a non insegnarle qualche virtù da cacciar via la paura delle fantasime. Ma stiamo in proposito. E qual sarà questa sposa? Noi, avendo intese le egregie condizioni della signora marchese Orestilla e 'l grande amor che vi porta, abbiamo giudicato che ella possa esser dessa. [...] Come la signora marchese sarà sposa non mancheremo di soddisfare al nostro debito in miglior maniera e se voi sarete lo sposo (o che dolcezza!) vogliamo farvi un regalo d'altro che di torte e di ciambelle, che vi conturbano lo stomaco per esser troppo dolci. Povero fanciulletto, che ancora passati i venticinque anni patisce de' vermini. Orsù, guarite e finitela, che muoro di voglia di vedervi sposo; né ci state a perfidiare e a fare del bell'umore, perché vogliamo così.⁴⁵¹

La lettera, tagliata per ragioni di eccessiva lunghezza, è tutta intessuta di colloquialismi e di espressioni idiomatiche incompatibili con lo stile 'conversevole' ma sorvegliato dell'epistolografia regolare. Tutto nella composizione del testo si allontana dalle prescrizioni dei teorici: l'equilibrio sintattico dell'insieme è frequentemente spezzato dall'alternanza di periodi lunghi e di periodi brevi, di ragionamenti elaborati e di interiezioni, di frasi d'intonazione letteraria e di esclamazioni popolari. Laura è capace di accostare in una stessa frase modi di dire tipici del parlato a citazioni dall'Ariosto (per mezzo del Tasso) e dal Guarini.

Al disordine della forma corrisponde quello del pensiero, continuamente soggetto a scarti e divagazioni. Gli argomenti si succedono in maniera caotica,

⁴⁵¹ G. BRUSONI, *L'Orestilla*, Venezia, Guerigli, 1652, pp. 374-376.

con improvvisi spostamenti da un'idea all'altra e inconsuete variazioni di tono. Non c'è soluzione di continuità tra gli accenti patetici che caratterizzano la descrizione del dolore di Bianca e i commenti scherzosi che li seguono, come rapido è il passaggio dai complimenti alle affettuose canzonature rivolte a Filiterno.

I primi a notare l'originalità dello stile di Laura sono gli amici del protagonista, che vi leggono un sintomo di stravaganza caratteriale.

Poté aspettar a fatica Portunio che terminasse la lezione di questa lettera, sì che non esclamasse: «Gran bizzarria di dama bisogna che sia questa Laura!» «Immaginate pure» disse Ernesto, «che le sue lettere sono il ritratto del suo portamento» «E come è egli fatto?» disse il Conte. Ma Ernesto, parutogli d'aver detto anche troppo, arrossitosi chinò gli occhi a terra e si tacque.⁴⁵²

Le parole di Ernesto dimostrano la volontà di Brusoni di completare il ritratto del personaggio attraverso un modo di scrivere particolare, che rifletta nelle qualità formali della frase i tratti salienti della personalità. Ma lo stile della signora Laura, benché scelto per tratteggiare un'indole eccentrica, non può essere definito come uno stile individuale, potendo vantare precedenti letterari nell'ambito dell'epistolografia giocosa e satirica coltivata anche dallo stesso Brusoni. Mettendo a confronto le lettere di Laura con quelle del *Camerotto* o con i ragguagli contenuti nei *Sogni di Parnaso* si possono infatti riscontrare numerose affinità, da quelle che riguardano il piano lessicale a quelle che concernono la mescolanza di toni. Per quanto non sia un modello di eloquenza, lo stile di Laura rimane dunque un tipo codificato, al quale non corrisponde ancora una psicologia, ma una maschera letteraria.

⁴⁵² *Ivi*, p. 377.

Si può insomma affermare, per riassumere, che l'introduzione di lettere nei romanzi del Seicento contribuisce alla costruzione dei personaggi sotto il profilo morale, emotivo e caratteriale, ma non comporta un approfondimento reale della loro psicologia. Essendo caratterizzate dall'uso di stili codificati, le lettere danno vita a maschere, tipi, modelli, ma non a persone dal carattere verosimile. Lo schema epistolare consente sì l'introduzione di stili originali, riflesso di personalità individuali, ma solo quando è impiegato come formato tipico di testi composti «senza maschera e artificio», come avvertiva Camillo Baldi. Il desiderio di fare dei personaggi qualcosa di diverso dalle figurine stereotipate che erano stati fino ad allora avrebbe potuto stimolare gli autori a considerare le lettere da punti di vista innovativi, ma non sembrano esistere per il periodo considerato elementi che spingessero verso questa direzione. Durante la seconda metà del Seicento avvenne effettivamente un cambiamento nel modo degli scrittori europei di concepire le lettere, ma almeno per quel che riguarda l'Italia non vi sono segnali che indichino un'implicazione dello statuto dei personaggi in questo processo.

Capitolo 5: L'eloquenza delle passioni

1) La retorica in azione

Descrivendo il modo in cui le lettere contribuiscono alla creazione della trama, non ho menzionato un tipo speciale di cambiamento, quello che le lettere possono operare sulla volontà del destinatario. Le lettere persuasive rappresentano un caso a parte in quanto la loro presenza nel romanzo non è semplicemente funzionale allo sviluppo della storia, ma permette anche agli autori di illustrare i meccanismi della retorica. La commistione tra epistolografia e narrativa consentiva infatti di esporre in maniera non sistematica luoghi comuni e idee personali sul potere della parola di orientare opinioni, sentimenti e scelte altrui. Rappresentando scene di comunicazione epistolare gli autori potevano mostrare come nasce un testo efficace, enuclearne concretamente le caratteristiche formali e introdurre, per bocca di narratori e personaggi, commenti su problemi tecnici quali il valore dell'artificio e la necessità di adeguarsi alle caratteristiche del destinatario.

Nella narrativa italiana del Seicento gli esempi di lettere persuasive sono numerosi, specialmente nei racconti di argomento militare e politico, dove compaiono come parte di una strategia. Ogniqualevolta sia necessario manipolare la volontà di un alleato o di un nemico, la lettera si rivela lo strumento più efficace di cui disponga la diplomazia, capace di arrivare là dove altri mezzi hanno fallito. A comunicare possono essere dei regnanti, come Narsé per proporre un'alleanza ad Alboino nella *Rosmonda* di Luigi dal Verme,⁴⁵³ o come re Muosa per chiedere a Gurtaù il permesso alle nozze dei rispettivi figli, nella novella di ambientazione orientale contenuta nel *Principe Altomiro* di Poliziano Mancini.⁴⁵⁴ L'uso di lettere persuasive non è però una prerogativa dei grandi, potendo intervenire a regolare anche i rapporti personali, come nella *Rete di Vulcano* i tempestosi amori tra Venere e Marte.⁴⁵⁵

Secondo le teorie retoriche antiche, due sono i canali di accesso alla volontà dell'ascoltatore: la sua ragione e le sue passioni. La persuasione avviene quando l'oratore riesce a stringere un'alleanza con almeno una di queste due facoltà, finendo per condizionare le decisioni di chi lo ascolta. Dal momento che ragione e passioni sono sensibili ad aspetti diversi del discorso, le strategie argomentative e formali utili a piegare l'una non avranno effetto sulle altre, e viceversa. Ne consegue che per adeguarsi al tipo di persuasione scelto dall'oratore, il discorso deve presentare caratteristiche diverse.⁴⁵⁶

Un saggio di persuasione intellettuale è quello offerto dai brani già citati nel capitolo 2, a proposito della lettera come esibizione di eloquenza da parte dell'autore. La lettera del re di Maiorca tratta dall'*Eromena*⁴⁵⁷ e quella di Carasia

⁴⁵³ LUIGI DAL VERME, *La Rosmonda*, Venezia, Cristoforo Tomasini, 1641, pp. 62-64.

⁴⁵⁴ P. MANCINI, *Il Principe Altomiro*, cit., pp. 231-233.

⁴⁵⁵ F. PALLAVICINO, *La Rete di Vulcano*, cit., pp. 47-48.

⁴⁵⁶ BRIAN VICKERS, *Storia della retorica*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 112-120.

⁴⁵⁷ *Supra* p. 142.

proveniente dall'*Assarilda*,⁴⁵⁸ con cui Biondi e Santacroce dimostrano la loro abilità nell'elaborare un discorso retoricamente impostato, sono infatti due esempi di orazione esortativa fondata sull'esposizione di entimemi, sapientemente escogitati e artisticamente esposti. Per convincere i destinatari della bontà della propria tesi, Carasia e il re confidano nella forza dei propri argomenti e nella possibilità di trovare un accordo con la parte razionale dei lettori, invitati a trarre le loro conclusioni sulla base di deduzioni logiche e di confutazioni delle possibili obiezioni. In questo genere di discorso sono le figure del pensiero a farla da padrone, mentre scarseggiano tropi e figure di parola ritenuti poco consoni al tipo di persuasione attuato. Ai fini del convincimento, il piacere del lettore è un elemento secondario, utile sicuramente ma non indispensabile.

2) Un gioco di passioni

La strategia retorica tentata più spesso dai personaggi barocchi non è però quella intellettuale, ma quella emotiva, fondata sul potere delle parole di suggestionare chi ascolta e di solleticare le sue passioni. Più che su argomenti razionali, questo tipo di discorso mira a far leva sulle emozioni di chi legge, sfruttando quelle già presenti o suscitandone di nuove. Un esempio romanzesco è offerto dalla lettera scritta dal principe Nigello all'usurpatore Altifonte in seguito alla sua fuga dall'isola di Sumatra.⁴⁵⁹ Giunto con il consigliere Elettero e alcuni fidati cavalieri sull'isola Remota, la scoperta dell'esistenza di un mandato di cattura per tentato regicidio rivela al giovane principe che l'esilio non lo ha messo al riparo dalla persecuzione ordinata contro di lui dal tirannico fratello. Consapevole della disparità di fortune e del pericolo imminente, il saggio Elettero consiglia a Nigello di agire con astuzia e di tentare la carta della persuasione

⁴⁵⁸ *Supra* pp. 143-144.

⁴⁵⁹ G. BENAMATI, *Il Principe Nigello*, cit., pp. 19-23.

epistolare. Suggestisce di rispondere alle minacce del fratello con una lettera che rinnovi le promesse di fedeltà ma allo stesso tempo rifiuti le accuse di tentato assassinio, confezionata tenendo conto delle caratteristiche psicologiche del destinatario perché parole e argomenti vadano a colpire le sue principali passioni.

Se così a voi pare, mio consiglio sarebbe che scriveste una lettera al principe vostro fratello (il modo di farle presentare, l'esamineremo poi) nella quale non confessaste delitto commesso, consumato, ma ombreggiaste qualche arditezza di parole esercitate nel fatto che egli pretende che ne dimandaste perdono, e che lo supplicaste a credere il perdono dimandato essere di errore senza colpa; anzi non essere di errore, ma effetto di una volontà desiderosa di fingersi errante, per poter dar adito al suo cuore generoso di fare apparir grazie anche le giustizie. Egli è accecato nell'affetto del regnare e nell'amore del suo favorito. Vorrei per questo ancora che lo chiamaste legittimo re, né che in alcun modo gli deste lume delle vostre ragionevoli pretese. Vorrei insieme che detestaste que' precetti che lasciano governarsi da' cattivi ministri, esaltando la sua prudenza nella scelta di Olsirbo, con le fatiche del cui valore mantiene in tanta tranquillità i suoi pensieri e in tal gloria la Taprobana. Potreste da questo artificio cavarne più utili e forse sarebbe per avvenire che egli, avvedutosi senza avvedersene nelle lodi del ministro, che il ministro non le merita, a lui perdesse di affetto e di confidenza, e che conosciuta la verità, se non vi consegnasse la verga reale almeno non vi procurasse la spada uccisoria.⁴⁶⁰

Sottolineando le ragioni che ne determinano ciascun aspetto, Elettero rivela l'architettura retorica della lettera e la ricerca di un'adesione emotiva da parte del destinatario. Le sue osservazioni dimostrano che scopo dello scritto è far leva sulle debolezze del perfido Altifonte, ma il narratore precisa che obiettivo secondario è anche quello di suscitare l'ammirazione del popolo, destinatario occulto della lettera. Se per allettare la vanità del tiranno è opportuno mantenere un atteggiamento sottomesso e usare nei suoi confronti termini lusinghieri, per ottenere l'appoggio delle masse la lettera deve essere lunga,

perché dovendo esser letta anche dai sudditi tanto a lui [Nigello] affezionati, ad essi non sarebbe se non piaciuto di trattener l'occhio molto tempo in essa. Sapeva che coloro che amano, nel vedere scritture delle amate persone assenti, se non le trovano molto prolisse più che molto se ne contristano. Si aggiungeva a questo che per far conoscere a loro maggiormente la sua virtù era necessario il dilatarsi nell'erudizione e il far vedere

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 18.

nell'unità del discorso, ch'egli, con l'unico del suo merito in riguardo del regno, corrispondeva al concetto ch'eglino avevano che da lui il regno fosse meritato.⁴⁶¹

I commenti di Elettero alla lettera di Nigello mettono in risalto i meccanismi formali che consentono di ottemperare all'ufficio del *movere*, uno dei tre doveri dell'oratore secondo la retorica classica.⁴⁶² Nelle spiegazioni di narratore e personaggio, oltre a un'esplicita volontà didattica, pare di avvertire l'orgoglio di chi, dopo aver stupito con la propria abilità, si diletta a svelare i trucchi impiegati. Di tutte le facoltà dell'eloquenza, quella di condizionare i sentimenti altrui appare infatti come la più meritevole d'ammirazione, riuscendo nel portento di influenzare una sfera della persona apparentemente inaccessibile. Non di rado gli autori di romanzi celebrano attraverso le lettere questa capacità della parola di dirigere le passioni, mostrando nelle loro storie i miracolosi effetti di discorsi progettati secondo le regole dell'arte.

3) Magie e macchine

Un sottogenere in particolare si presta alla rappresentazione dell'arte di *movere*, quello cioè della lettera amorosa. Rispetto a ciò che accade in altre forme epistolari, nella lettera galante il coinvolgimento emotivo del destinatario non è strumentale al raggiungimento di altre finalità tipiche dell'oratoria, ma è l'obiettivo principale della comunicazione. Chi legge deve lasciarsi sedurre dalle parole del mittente e sviluppare nei suoi confronti un sentimento amoroso. La lettera permette dunque di focalizzare l'attenzione sugli aspetti della scrittura che provocano emozioni, consentendo agli autori di manifestare le proprie opinioni sugli effetti patetici dello stile.

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 23.

⁴⁶² CIC., *De orat.* II, 27, 115.

Per quel che riguarda il potere di accendere la passione, i romanzieri barocchi mostrano di nutrire nei confronti delle lettere una fiducia smisurata, ai limiti della superstizione. Nelle sentenze e riflessioni sugli effetti di un testo eloquente prevalgono espressioni iperboliche volte a sottolineare quanto straordinaria sia la forza di un'abile penna, da leggere tanto come moniti edificanti quanto come messaggi promozionali. Due metafore ricorrono nella descrizione delle lettere amorose, quella dell'incantesimo e quella dell'arma, entrambe impiegate per rappresentare icasticamente l'efficacia del modello epistolare. Gasparo Ugolini scrive che «un foglio d'amore è mago troppo potente, se a luoco e tempo proprio circonscrive caratteri adeguati; ei sa bensì constringer ogni spirito, anche ramingo, all'ubbedienza»,⁴⁶³ mentre per Anton Giulio Brignole Sale,

non è macchina di maggior forza per abbatter un cuor di femmina quanto una lettera; perocché se in amore le vittorie vengono dall'ardimento, l'amante altrettanto è ardito quando egli scrive, quanto è timido quando egli parla. La donna non si vergogna di leggere perché può farlo sola e può negare d'averlo fatto. Si vergogna d'udire perché è forza che le sia presente perlomeno colui che parla. Quella stessa che non è amante comincia a legger per curiosità, seguita per vanagloria, e dal piacer delle lodi comincia a piacere il lodatore; di che, ciò che sol dolce prurito facea sentirsi, con l'agio del ripetere gli stessi colpi, mentre ponnosi rileggere le stesse note, fassi profonda piaga.⁴⁶⁴

E non è trascurabile il fatto che nel romanzo da cui è tratta la citazione, ossia la *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, a differenza di altre prove narrative dello stesso autore, le lettere sono citate ma mai riportate integralmente, come se lo scrittore avesse voluto evitare di contaminare la santità del proprio libro con una forma letteraria troppo pericolosa e insinuante.

L'esistenza di numerosi passaggi in cui la metafora della magia compare accanto a quella della macchina dimostra che le due associazioni non sono

⁴⁶³ G. UGOLINI, *L'Aristo*, cit., p. 23.

⁴⁶⁴ A.G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, a cura di Delia Eusebio, Parma, Guanda, 1994, pp. 62-63.

antitetiche ma complementari. Nei *Giuochi di fortuna* Luca Assarino riconosce che «il cannone d'una penna è più d'ogn'altra cosa atta a far breccia nell'altrui cuore», per aggiungere subito dopo che «[...] gli incanti non si ponno far senza caratteri».⁴⁶⁵ E sempre l'Assarino scrive, nella *Stratonica*:

Una carta amorosa è per un cuor giovanile un letterato incanto. Gli uncini di que' caratteri sono artificiosi grimaldelli ch'aprono il più segreto chiavistello del cuore. Mirar un foglio scritto, egli è come vedere un campo schierato, tante sono le schiere quante le righe. Battagliano le parole e vincono un animo, perché non v'ha forza di vincere un animo più potente di quella delle parole.⁴⁶⁶

Entrambe le metafore sono usate per connotare il potere che la lettera amorosa esercita su chi la legge, ma ciascuna di esse sottolinea un aspetto specifico di questa forza. L'analogia tra lettere e armi rende l'idea del carattere insinuante della retorica epistolare, capace di aggredire le resistenze del destinatario e di operare a dispetto della sua volontà. L'accostamento allo strumento magico, incantesimo o cabala, mette invece in evidenza quanto di incredibile e apparentemente inspiegabile vi sia nel funzionamento della lettera, tanto da renderlo simile a quello di un filtro miracoloso o di un sortilegio. Non si direbbe che la parola, ente impalpabile affidato alla fragilità di un foglio, possa ottenere risultati tanto grandi rispetto alle energie necessarie per produrla. Senza contare che i meccanismi della sua azione risultano generalmente invisibili agli occhi dei profani, passando inosservati come le manovre di un gioco di prestigio. Queste somiglianze hanno favorito l'inserimento delle lettere amorose in diverse situazioni narrative che nella tradizione classica e medioevale prevedevano l'intervento di un mezzo soprannaturale, come innamoramenti, conversioni o

⁴⁶⁵ L. ASSARINO, *Giuochi di fortuna*, cit., pp. 58-59.

⁴⁶⁶ L. ASSARINO, *La Stratonica*, cit., p. 36.

guarigioni insperate.⁴⁶⁷ Per quel che riguarda la narrativa barocca, l'esempio più vistoso di questo fenomeno è quello rappresentato dalla *Novella dell'innamoramento tradito di Oreo con Palazia*, raccontata nel *Cavaliere d'onore* di Giovanni Maria Versari (1672).

L'ambasciatore Panezio, amico del protagonista, racconta a Eutrapelo la storia della passione dell'ingenuo Oreo per Palazia, scaltra libertina esperta nell'incantare gli uomini con la forza delle sue lettere. Panezio spiega che Palazia aveva fatto credere a Oreo di essere una donna pudica e riservata, accettando i suoi doni senza compiacerlo che con messaggi di ringraziamento. Oreo li aveva conservati gelosamente, per paura che Palazia, visto il suo onore in pericolo, non lo allontanasse. La realtà secondo Panezio è però un'altra.

Con arte così fina costei, senza discapito di sua fama, da questi e da quelli va sempre più accumulando tesori: né solo co' grandi, ma con mezzani e con infimi omicciatoli ancora siegue così pragmatizzare: peroché da chi non riceve presenti ne ritrae forse anco assai più, ricompensando il difetto di ricchezze con la fidelità, prontezza e isquisitezza di servizio. Sono però i viglietti ch'ella manda a' suoi amatori sempre senza il suo nome, e senza quel di colui a cui s'invidiano. Non gli scrive mai di suo pugno, ma sotto colore d'esercitarsi nelle belle lettere, di che iattasi non poco d'esser vaga e intendente, ne commette la scrittura a diverse damigelle e paggi di sua casa o delle compagne. Li detta con tanta delicatezza e finezza d'affetto, che quanti sono caratteri tanti sembrano carboni accesi per incenerir que' cuori, che dopo ansioso e lungo aspettare, sono da essi, come da tanti fulmini, saettati. Permette che le sia parimente scritto e riscritto, ma con espressa condizione che da loro non meno si osservi la stessa norma: a fine (dic'ella) ch'essendo intercetti o andando in sinistro, come spesso adivene, nulla discoprir si possa o dal nome dell'amante o dell'amata, o dalla forma del carattere, a chi o da chi si vengano. Il di lei fine però non è a mio senno tanto questo riguardo d'onore, quanto che, conservandosi la fama, questa vaglia per mantenersi altresì la numerosità de' suoi avventori, l'uno nulla potendo penetrar dell'altro.⁴⁶⁸

Palazia usa le lettere per irretire gli innamorati, ma sa al tempo stesso che ogni lettera inviata è potenzialmente un documento della sua immoralità in grado di rivelare la sua rete di trappole.

⁴⁶⁷ Come accade nella *Novella decimaquarta* di MARCO DAL GIGLIO nella terza parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 89.

⁴⁶⁸ G.M. VERSARI, *Il Cavaliere d'onore*, cit., pp. 111-113.

Il dispendioso corteggiamento conduce progressivamente Oreo sul lastrico. Durante una tempesta la nave su cui viaggia fa naufragio e le onde trascinano Oreo fino alla riva, dove si trovano Palazia con le compagne. Oreo immagina che la donna correrà in suo soccorso, ma così non avviene e solo un amico si prende cura di lui. Dopo essersi ripreso da alcuni giorni di malattia, Oreo manifesta all'amico la propria sorpresa per l'inaspettato atteggiamento di Palazia. L'amico cerca allora di convincerlo che è stato ingannato, descrivendogli gli stratagemmi usati dalla maliarda per sedurre gli uomini e spiegandogli

ciò ella fare per estrar loro dalle mani ben grossi presenti, che da lei non vengon pagati che d'uno straccio di carta di melate sì, ma altrettanto mentite parole d'amore: ch'ella richiede ben sì segretezza da loro de' suoi viglietti, ma di quelli ch'essi le mandano si prende giuoco e beffa con le sue più strette compagne.⁴⁶⁹

Oreo comincia a capire ma ancora stenta a credere. Per questo motivo l'amico decide di mostrare al giovane una prova incontestabile.

Ma finalmente il suo buon amico, vedendolo pur inchinato ad amarla, accertollo dei di lei tradimenti con gittarli avanti tutti quei biglietti che insieme co' ricchi doni avea mandati alla disleale. Segno manifestissimo ch'ella sol apprezzava i suoi doni, non le sue parole: anzi, con ciò dava a divedere d'essergli vera traditrice, così divulgando i suoi segreti con vilipendi e infamia presso di tutti e facendolo materia di scherno in modo che 'l tradito principe fatto n'era la favola di tutt'i radunamenti de' suoi pari. Qual si rimanesse Oreo alla vista di que' fogli, che stimava tenersi chiusi e cari nel più secreto scrigno o studiolo della sua cara, pensilo chi datosi onninamente alla fede infedele d'un oggetto amato, a cui tutto si crede, in cui tutto si spera, vedesi alla per fine impoverito, abbandonato, tradito e infamato da chi più n'attendea consolazione, sicurezza, aiuto e onore.⁴⁷⁰

Il paradosso della lettera come veicolo di menzogna / testimone di verità è l'elemento su cui si basa la novella di Oreo e Palazia. La protagonista si serve delle lettere per controllare l'immagine che gli innamorati hanno di lei, ricambiando i regali con dichiarazioni appassionante e impedendo la circolazione

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 129.

⁴⁷⁰ *Ivi*, pp. 130-131.

di documenti che potrebbero rovinare la sua maschera di donna pudica. Contemporaneamente Palazia usa le lettere di cui è in possesso per divertirsi alle spalle degli amanti, rivelando alle amiche la loro ingenuità e sciocchezza. Sono queste stesse lettere, però, che passate di mano in mano, giungono finalmente a Oreo, dimostrandogli chi sia veramente Palazia e in che modo lo abbia tradito. Lo scioglimento della vicenda coincide con la scoperta della verità, quando le carte ormai pubbliche ritornano al loro autore in funzione di documenti. Ed è una verità che concerne più la sfera del carattere che quella delle azioni: i fogli mostrano infatti l'ipocrisia di Palazia, la crudeltà che avrebbe voluto tenere segreta.

Incarnazione barocca della donna fatale, affascinante nella sua corruzione, il personaggio di Palazia può essere visto come l'anello di congiunzione ideale tra le figure della maga Alcina e di Madame de Merteuil. La storia d'amore di Oreo traduce infatti in chiave realistica la vicenda narrata da Ariosto nel canto settimo dell'*Orlando furioso*. Come Alcina, Palazia cela agli amanti la sua vera identità di donna moralmente riprovevole, ma la magia di cui si serve non è quella degli incantesimi, bensì quella delle lettere, con cui ammalia e con cui si nasconde. Alla fine, un'altra forma di magia epistolare, come l'anello di Melissa, svela a Oreo la vera natura della donna amata, portandolo al disinganno.

Lo stereotipo della lettera magica è talmente diffuso nella narrativa del Seicento da comparire anche nella forma del suo rovesciamento parodistico, come accade nella novella di Bertanni citata nel capitolo 2. Nonostante abbia rinunciato alla carriera di poeta e abbia scelto di riprendere la professione medica, Ennio non ha ancora finito di mettersi nei guai. Innamoratosi di Bianca, fanciulla venale, il giovane spera di conquistarla grazie alle proprie doti letterarie e per questo le dedica un canzoniere e una lettera. La risposta deludente di Bianca insegna purtroppo al giovane che nemmeno in campo d'amore le parole hanno più alcun

potere, sopraffatte dalla forza persuasiva dell'oro. La morale della storia è che gli unici incanti possibili alle lettere sono quelli degli ingenui che credono nel merito, incapaci di adattarsi alla corruzione del presente.

Lette le trasportate note, come avessero in sé stesse raccolta una magica virtù, parve il giovine ad improvviso schernito, e, in un medesimo punto ardendo e gelando, concluse infine d'essere stato irritito dalle medesime rime, l'efficacia delle quali promettevagli maggior violenza dell'oro presso l'amata donna. Insomma il metal biondo o il bianco non ha chi gli faccia resistenza, onde vince ogni cosa e agglomera in breve ad ogni fine bramato la vita, l'onore e la roba.⁴⁷¹

4) La parola ai sentimenti

Panezio, portavoce nel *Cavaliere d'onore* di Versari, pur manifestando orrore nei confronti di Palazia, si direbbe il primo a esserne segretamente attratto. Quando Eutrapelo, curioso di saggiare l'eloquenza della donna, chiede all'ambasciatore se per caso ricordi il testo di una delle missive, l'uomo spiega di compiacersi «assai di quella sorte di concettose e laconiche composizioni»⁴⁷² e di averne perciò sottratto qualcuna al fuoco per conservarla nel suo museo personale.

La lettera recita:

Al mio crudele,
maledetta la collera! Quanto più dovrei e vorrei sdegnarmi vosco, tanto più ad amarvi a mio dispetto m'accendo e avvampo. L'ira meco adopra officio di focile e l'arido cuor mio dispostissima ne somministra l'esca. Vostra crudeltà, o mio spietato ma pur amato, è quella dura selce che sovente dal mio giusto sdegno percossa, tutta si par che in faville disciolta avventi ver' me lingue di fuoco, che in vista vaghe di baciarmi, per le labbra rintracciando la via del cuore, riaccendono in esso sempre maggior l'arsura. Sanlo i miei occhi, che qualor (ah crudo destino d'amar chi mi fugge ed odiar chi mi segue!) non vi veggio, fatti cristallini lambicchi stillano in acqua ridotto l'umido radical di questa vita, che siasi pur qualunque, giammai non fu, non è, e non sarà che vostra.⁴⁷³

⁴⁷¹ G.B. BERTANNI, *Novella vigesimaprima*, nella seconda parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., pp. 133-134.

⁴⁷² G.M. VERSARI, *Il cavaliere d'onore*, cit., p. 114.

⁴⁷³ *Ivi*, pp. 115-116.

Nel ricorso a uno stile artificioso, irto di antitesi e di metafore, consiste secondo Versari il segreto del fascino di Palazia. E' senza dubbio la loro incantevole veste formale, elaborata secondo criteri di perfezione letteraria, a rendere le lettere della donna tanto irresistibili.

Da un punto di vista stilistico, la lettera d'amore barocca si caratterizza per l'*elocutio* preziosa, per la presenza di lunghe catene di metafore e antitesi, e per l'esagerazione delle immagini. L'intonazione è lirica, il lessico è sempre ricercato. Seguendo una prassi mutuata dalla poesia, la lettera si costruisce intorno allo sviluppo ingegnoso di un unico concetto legato alla bellezza della donna, ai sentimenti di chi scrive o alla sofferenza dovuta alla lontananza. La disposizione degli argomenti è inoltre simile: all'esposizione del concetto segue la sua drammatica *amplificatio*, fino all'epilogo che può contenere un'offerta di servitù o vari tipi di richiesta espressi con tono enfatico. Scrivere in questo modo significa invariabilmente fare breccia nel cuore del lettore.

Ciò che rende seducente questo stile è da una parte la resa espressiva degli affetti, dall'altra la bellezza formale dell'insieme. Per mostrare al destinatario la propria passione il mittente deve parlare per iperboli e metafore, perché un ornato esuberante è considerato un segno di grande commozione. Tropi e figure di parola riflettono per convenzione le distorsioni che affliggono una mente sconvolta da emozioni troppo intense, offrendo così un metro per misurare il grado di esaltazione di chi scrive. Dalla quantità e dalla stranezza dei traslati il lettore può comprendere quanto innamorato, felice o disperato sia il mittente, lasciandosi contagiare dalle sue emozioni. L'effetto empatico della lettera è potenziato dalle sue qualità estetiche, capaci di irretire il lettore con il potere persuasivo della bellezza. Iperboli e metafore non sono perciò soltanto indizi di grande passione ma anche elementi decorativi che contribuiscono alla riuscita del testo. Non basta

che le metafore siano numerose, ma è necessario che siano anche ripetute e variate in modo da formare un meraviglioso disegno. Non basta che le iperboli siano stravaganti, potendo essere amplificate dal ricorso ad antitesi e ad altri congegni retorici. Oltre ai traslati, lo scrittore di lettere amorose deve impiegare tutti gli strumenti che l'eloquenza mette a disposizione per la creazione di un testo memorabile.

Di cosa ha bisogno un innamorato per scrivere una lettera così sofisticata? Secondo la fantasia di alcuni autori, essere innamorati può essere una condizione sufficiente. Nel mondo irrealista del romanzo barocco anche una giovinetta del tutto ignara di retorica può scrivere una lettera perfetta, se a guidare la sua mano è un amore sincero. Ingenua e innamorata è per esempio l'etiope Armuda, protagonista insieme ad Aurilla e Luindo di una vicenda narrata nell'*Ormondo* di Francesco Pona. I due fidanzati europei Aurilla e Luindo sono entrati al servizio della corte etiope, l'una come ancella della principessa Armuda, l'altro come servitore del principe Silco. Col suo occhio sagace, Aurilla non fatica a indovinare che la padroncina si è innamorata di quello che ignora essere il suo fidanzato e pensa di approfittarne per mettere alla prova la fedeltà di Luindo. Invece che svelarle la verità, Aurilla asseconda l'amore della fanciulla e la spinge, da scaltra stratega, ad avvicinarsi all'amato quel tanto da solleticare la sua costanza, ma non da costringerla a cedere.

Armuda, incoraggiata dall'amica, vorrebbe invitare Luindo nelle proprie stanze, ma considerando l'incontro una tentazione irresistibile, Aurilla decide di frenarla e, ricordandole i pericoli di un appuntamento clandestino, la invita a considerare la possibilità di scrivergli «all'uso d'Europa, una calda lettera». Armuda cede alle ragioni dell'ancella e si appresta con entusiasmo a dettare la lettera, ma anche in questo caso la censura nascosta di Aurilla interviene a

moderare la prova. Luindo, narratore dell'episodio, spiega che la fidanzata rimase tanto colpita nel trascrivere la lettera dall'eloquenza della fanciulla da temere che l'amato potesse restarne affascinato, per cui

alle scosse di macchine sì gagliarde, appena potendo i suoi gelosi timori dissimulare, cominciò con dolci parole a rimproverare la principessa che troppo abbassava il grande della sua dignità, pregando ch'erano da moderarsi i concetti, se non gli affetti: ch'io mi sarei più tosto indurato e insuperbito, che reso pieghevole alle preghiere. Ch'era costume degli europei aborre le supplichevoli. Ch'era da passarsela in complimenti ben sì affezionati, ma decorosi, pur troppo intesi da prudente amatore che troppo anco ardisce e chiede per sé medesimo. Che ad ogni donna disdiceva, e molto più a principessa, umiliarsi di soverchio.⁴⁷⁴

Scossa dalle «cieche furie d'amore» Armuda compone una lettera in grado di competere con quelle dei più esperti scrittori e di mettere seriamente in allarme la gelosa Aurilla.

Dolce idolo,
io regina a voi prigioniero m'inchino e con le catene in cui m'ha posto la beltà che gli dii vi diedero, cangiate le condizioni tra noi, chiamovi con titolo di signore e confesso me serva vostra. Il candor della fronte mi promette fede pura e la grazia de' gli occhi m'annunzia pace. Se altrimenti m'incontra, dorrommi che l'Europa abbia nodrito a mio danno fiera con faccia d'angelo. Le tenebre del mio volto son raddoppiate dall'arder al sole de' vostri lumi; e 'l dolore vieppiù dense le rende con le sue nebbie. Il sole si china a toccar co' raggi anco gli orrori della notte, che converte in chiarezze. Attendo ch'a vostri splendori di vicino rischiarate le mie tenebrose mestizie.⁴⁷⁵

Per quanto lontana dalle scuole di retorica, Armuda compone un testo intessuto di antitesi e concetti secondo il più artificioso degli stili barocchi. La differenza gerarchica e razziale tra i personaggi – lei nera e padrona, lui bianco e schiavo – è lo spunto per sviluppare numerose metafore e *topoi* della lirica amorosa: il servizio dell'amato, la sua bellezza angelica, il calore della passione, il lume del volto. Armuda esaspera i propri sentimenti usando spontaneamente tecniche retoriche che rendono la lettera non solo temibile, ma anche capace di soddisfare

⁴⁷⁴ F. PONA, *L'Ormondo*, cit., pp. 146-147.

⁴⁷⁵ *Ivi*, pp. 145-146.

il gusto seicentesco per le trovate ingegnose. Sebbene nel racconto sia dettata all'improvviso, la cura stilistica e gli echi letterari rimandano al lavoro di un autore lucido, esperto, per nulla ingenuo, ma dato che nel romanzo tutto è possibile vi si può anche fingere che l'amore sia in grado da solo di compiere il miracolo dell'arte.

Il carattere convenzionale della narrativa barocca consente alla qualità letteraria delle epistole passionali di non entrare in conflitto con la concezione della lettera come sincera effusione sentimentale. La riservatezza che le contraddistingue rende infatti le lettere un ricettacolo di confidenze su intimi tormenti ed emozioni inconfessabili anche per i protagonisti dei romanzi, che approfittano di tanta discrezione per dare voce ai propri sentimenti.⁴⁷⁶ Per esempio, saputo che il padre non consentirà a sposarla con Algamirto, l'eroina del *Sogno paraninfo* cela il proprio dolore fino a quando non trova l'occasione per esprimerlo liberamente in una lettera destinata all'amato.⁴⁷⁷ Per Giovanni Battista Torretti lo scrivere è «un dolce fomento degli affetti», mentre le lettere degli amanti sono «testimonianze irretrattabili del cuore, ove quante sono le note, tanti sono i caratteri dell'anima».⁴⁷⁸ Non è poi rara, nelle novelle e nei romanzi, la scena della lettera scritta sull'onda di un'emozione che fa vibrare il personaggio. L'amorosa Clarice scrive all'innamorato per dare sollievo all'afflizione, con la mano tremante e con le lacrime agli occhi,⁴⁷⁹ e dichiara che le sue frasi sono quelle «ch'Amore e 'l proprio desire al cuore» hanno dettato,⁴⁸⁰ per quanto studiate e artificiose possano sembrare al lettore. Anche i protagonisti delle novelle di Giovan Francesco Loredano corrono al tavolino per riversare su carta le

⁴⁷⁶ R. ADAMS DAY, *Told in letters*, cit., pp. 90-91.

⁴⁷⁷ F. AGRICOLETTI, *Il sogno paraninfo*, cit., p. 134.

⁴⁷⁸ G.B. TORRETTI, *La Cardenia*, cit., p. 319

⁴⁷⁹ F. DONNO, *Opere*, cit., pp. 231-232.

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 217

espressioni più vive dei loro sentimenti. Nella prima novella della prima parte delle *Cento novelle amoroze* Lovanio «non potendo [...] resistere più a quelle violenze che gli tormentavano l'anima, evaporò le sue passioni in un foglio».⁴⁸¹ La stessa forza irresistibile costringe Aleria a scrivere una lettera ad Arderico «portata dunque da quei furori che agitano l'anima di chi ama».⁴⁸² Ciò non impedisce però ai brani epistolari delle novelle del Loredano di assumere una forma ingegnosa, molto raffinata e modellata sugli ideali retorici del loro vero autore.

5) Segretari di eroi

Accanto alle lettere spontanee, scaturite dalla naturale eloquenza dell'amore, il romanzo presenta tuttavia anche un vasto campionario di lettere dichiaratamente artificiali, non meno efficaci e indistinguibili dalle prime sotto il profilo stilistico. Persino nella narrativa barocca, infatti, l'amore può non essere sufficiente a persuadere l'altro, dovendo essere sostenuto dall'applicazione di una tecnica adeguata. L'innamorato può conoscere i concetti e avvertire i sentimenti ma risultare poco convincente perché trascurato nel modo di esporli, mentre la padronanza degli espedienti retorici potrebbe aiutarlo a raggiungere i suoi obiettivi. A questo proposito la lettera risulta più opportuna della voce, perché consente di ponderare maggiormente l'espressione dei propri pensieri e di adeguarli con più agio ai principi della retorica. L'idea è rappresentata con nitore nel passaggio dell'*Alfenore* di Carlo de' Dottori relativo alla lettera di chiarimento spedita da Silauro a Elvida. La decisione di scrivere nasce dal desiderio di penetrare il mistero dell'improvvisa freddezza dell'amante, che senza dare alcuna spiegazione a Silauro ha cominciato a mostrarsi distaccata nei suoi riguardi.

⁴⁸¹ G.F. LOREDANO, *Novella prima*, nella prima parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 2.

⁴⁸² ID., *Novella prima*, nella seconda parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 4.

L'uomo ha cercato in tutti modi di parlare con Elvida, ma ogni tentativo si è rivelato inutile. Per questo, racconta Silauro,

disperato, e sempre meno conoscendo i suoi fini, dopo aver tentato tutto ciò che di scaltro, di facondo e d'ardito mi fu lecito, venni alle lettere persuasive, che sempre parlano, per far prova di trarle con questo mezzo il segreto di seno. Quello che le scrissi, le avea detto anco più volte: è vero che tutto ciò ch'io sparsi in più parole, ristretto insieme con premeditata diligenza, si rendeva di maggior forza quella forma che può dar una penna innamorata agli affetti, alle passioni e allo stesso pensiero.⁴⁸³

Dalla sua parte Silauro ha la tenacia della propria passione e la diligenza con cui la lettera consente di trovare i migliori concetti e le più giuste espressioni. Dottori non menziona esplicitamente il ricorso all'arte retorica e attribuisce all'affetto del personaggio il merito di aver saputo trovare una forma persuasiva, ma la premeditazione citata nel brano coincide pur sempre, nei suoi risultati, con il ricorso a tecniche che non dipendono per forza dai sentimenti di chi le impiega.

Per scrivere «con la man dell'arte»⁴⁸⁴ non basta essere agitati da furiose passioni, ma è necessario avere maturato sufficiente esperienza nell'applicazione degli schemi retorici e nell'imitazione degli scrittori più autorevoli. Le metafore della lettera come incantesimo e come macchina da guerra esprimono bene questo aspetto meccanico dell'epistolografia: oltre a sottolineare lo straordinario potere intrusivo della lettera, ricordano infatti che essa è pur sempre un congegno elaborato sulla base di una formula o di un progetto. Scrivere bene non è insomma un dono di natura ma una disciplina che si deve imparare.

La consistenza artificiale di una buona lettera persuasiva può emergere anche in un romanzo, se l'autore è disposto a rinunciare al *topos* dell'amore eloquente per favorire il primato della tecnica. Il personaggio innamorato non troverà allora da solo le parole per sedurre l'amata, ma avrà bisogno di appoggiarsi a un amico

⁴⁸³ C. DE' DOTTORI, *L'Alfenore*, cit., pp. 56-57.

⁴⁸⁴ F. PONA, *La Galleria delle donne celebri*, Roma, per il Corbelletti, 1635, p. 173.

più esperto, che potrà aiutarlo o addirittura sostituirsi completamente a lui. Un caso esemplare è quello di Sisastro, personaggio secondario del *Principe Nigello*, innamorato della vedova Arunta, principessa di Belvedere. Incerto su come conquistarla, Sisastro chiede consiglio al principe Nigello e accetta la proposta dell'amico di farsi scrivere da lui una lettera. Recita la minuta:

Fulmine delle mie altissime speranze,
una miniera di pietra viva, piuttosto che un cuor di carne, o crudelissima mia, io credo che vi creasse in seno la natura mia nemica quando vi pose al mondo, perché di là non si cavano altro che sepolcri di amanti. E devo così stimare anche perché a' moti della mia fedelissima servitù ella si muove tanto quanto farebbe una rupe a' più leggiere fiati del vento più mansueto. Dall'altra parte mi convien testimoniare che pure a voi collocasse un cuore nel petto come all'altre donne, ma cavato da quella pasta che fu destinata da lei a formare quelli delle tigri, perché quando egli fosse di sasso vivo avrebbe almeno una qualche volta scintillato percosso dall'acciaio, per così dire, della mia costantissima fede: laddove i cuori di quelle rabbiose fiere non si placano nemmeno con la morte di chi cerca di renderle meno inclementi. Perfido mio destino! Almeno s'egli voleva che io per voi provassi una continua infelicità, doveva concedermi che nel cielo del vostro volto potessi mirare a mia voglia quelle stelle crudeli che compongono co' loro aspetti inesorabili ostinate le mie ruine; è già un anno che vi servo, oh mio sasso rigoroso (che giustamente in questo pensiero son ricaduto), né mai ebbi campo di trovarvi in istato che potessi vagheggiarvi quegli occhi (ancor che sordissimi alle voci de' miei sospiri) un momento solo per vedere, non dirò molte, una volta sola che il mio inferno sta situato nel più bel luogo che si abbia il paradiso di Venere. Io non ho presa al presente la penna perché mi creda di potervi persuader pietà nella mia prossima morte, ma per chiedervi nella mia morte una cosa che nemmeno dai barbari è negata a' loro nemici e che da voi, come dissi in principio, è concessa a chiunque vi adora nel suo fine. E questo è che dal sasso del vostro seno si possa estrarre un sepolcro da racchiudervi le mie ceneri. Ma chi sa (comincio a sperare in grembo alla disperazione) che quella natura che fu dianzi da me chiamata colpevole degl'infortuni miei non vi ponesse in petto una miniera di pietre vive, antivedendo che dovendosi erigere un tempio superbissimo ad Amore, non era lecito ch'egli aver dovesse materia che dal vostro seno nobilissimo, parte in durissimi alabastrì rimanendosi e parte riducendosi in calce nella fornace delle mie inestinguibili fiamme? Piaccia al mio fato che così debbia essere: cioè, che voi v'inteneriate agli ardori miei per una parte, e per l'altra che con costanza invincibile duriate ad innalzare al Dio delle gioie più amabili macchina eterna e invidiata da tutti i secoli. E qui vi riverisco umilmente.⁴⁸⁵

Nigello compone per Sisastro un testo quanto più possibile caldo ed elegante, perché non fallisca nel suo scopo seduttivo. L'architettura complessa della sintassi, il gioco di rimandi interni e le sequenze di antitesi e metafore costruite sul concetto, di grande prestigio letterario, della donna/pietra hanno lo scopo di

⁴⁸⁵ G. BENAMATI, *Il Principe Nigello*, cit., pp. 74-75.

soggiogare l'animo della vedova e di costringerla a ricambiare l'affetto del giovane. La lettera si propone di incantare la destinataria con la forza della propria eloquenza e con l'esaltazione della cocente passione che agita Sisastro, che tuttavia non è descritta in termini realistici, ma seguendo formule di carattere letterario. Non essendo innamorato di Arunta, Nigello non può fare altro che simulare la passione, ma dato che l'unico modo accettato di esprimere gli affetti è quello convenzionale del codice lirico, la forza della lettera non ne risulta indebolita.

Se Nigello riesce a scrivere al posto di Sisastro, significa che l'affetto non solo è insufficiente ma nemmeno necessario a rendere una lettera efficace. Tale osservazione conduce però all'inquietante conclusione che una buona lettera amorosa, per quanto apparentemente appassionata, non può assicurare che chi l'ha scritta sia sinceramente innamorato. Chiunque, purché dotato di una buona loquela e degli imprescindibili strumenti retorici, può scrivere bene. Accade perciò talvolta che lettere redatte secondo i più validi criteri retorici illudano la destinataria, facendola innamorare di un impostore. Un caso romanzesco è quello di Anticira nel *Demetrio* di Assarino, sedotta da una lettera talmente da manuale da poter figurare senza alcuna modifica anche tra le pagine di un segretario galante. Le scrive Demetrio:

Il tacere è virtute sino a quel segno che si può far senza pericolo di morire, più oltre è bassezza d'animo o disperazione. Io ardo. E il mio fuoco è figlio di quelle stelle che risplendono nelle vostre pupille. Non cedo ad alcuno in conoscere i loro pregi e le mie obbligazioni e per ciò mi vanto d'esservi il più fedele e divoto di quanti servitori possiate avere. Non voglio mercede né la pretendo. Troppo dolce è servire un angelo e 'l poter vederlo. Solo vi chieggo che non vi sdegniate ch'io vi serva. So che ho molti altri cavalieri concorrenti. Cedo a tutti nel merito, non nella fede, e fo professione d'autenticar le mie parole co' fatti, non colle iattanze. Se v'è cara una vita che non vi costa solo un guardo, non isdegnate di consolarmi in dimanda così giusta. Siete l'anima mia e 'l sarete anche a costo d'ogni mio bene. Non fate ch'abbia a dolermi che l'anima m'uccida.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ L. ASSARINO, *Il Demetrio*, cit., pp. 82-83.

Il testo presenta tutte le caratteristiche attribuite dagli scrittori dell'epoca alla lettera persuasiva e riesce come previsto a sedurre la destinataria, che

bevuti da così fatti inchiostri tutti quegli ardori che maggiormente poteano renderla infiammata, passò con Nufulcone⁴⁸⁷ que' colloqui che riuscirebbero soverchio al descriversi per intelligenza di chiunque sa che cosa sia amore.⁴⁸⁸

Nonostante la genericità delle formule impiegate, la lettera tocca il cuore di Anticira grazie a quelli che Assarino definisce i suoi «ardori», che però nulla hanno a che fare con i reali sentimenti di Demetrio, già da tempo innamorato di Lerilla e intenzionato a fingere con Anticira per non destare i suoi sospetti. Benché Demetrio stia mentendo, il ricorso a espressioni convenzionali e l'uso di tecniche persuasive gli permettono, illudendola, di tenere legata a sé Anticira.

6) Il potere dell'ingegno

Il sospetto che dietro alle tecniche retoriche possa nascondersi una frode, rischia di mettere in discussione il dogma dell'infallibilità della retorica stessa. Per quel che riguarda la sua funzione patetica, i teorici antichi erano d'accordo circa l'idea di una trasmissione empatica delle emozioni e sul fatto che provare in prima persona un sentimento fosse il sistema migliore per suscitare negli altri.⁴⁸⁹ Ma se è possibile addestrare qualcuno a esporre con finezza il proprio pensiero, nessuno ha mai saputo come provocare volontariamente dentro di sé un'emozione. Tutt'al più si può imparare a fingere, esponendosi al rischio di rivelare la propria

⁴⁸⁷ Servo di Anticira e intermediario di Demetrio.

⁴⁸⁸ L. ASSARINO, *Il Demetrio*, cit., 1649, p. 83.

⁴⁸⁹ ARIST. *Poet.* 1455a.; CIC. *De Orat.* XLIV, 188-190.

impostura e di perdere così di credibilità. Come insegna Aristotele però un oratore poco credibile non può essere persuasivo e rende vano lo sforzo retorico.⁴⁹⁰

Nel romanzo del Seicento il problema dell'affidabilità viene risolto in un certo senso eludendolo, attribuendo cioè a fattori diversi dall'empatia il merito della persuasione. L'innamoramento per lettera è spiegato come un effetto della capacità dell'ingegno di affascinare chi legge, condizione che impedisce al reale stato emotivo del mittente di influire sul funzionamento della lettera. Stabilendo che lo stile è in grado di sedurre in virtù delle sue caratteristiche intrinseche e non perché espressione di un affetto reale, gli autori rovesciano abilmente il problema e trasformano la rischiosa eventualità del discorso insincero in un'occasione per celebrare l'onnipotenza della propria arte.

Le scene di innamoramento causato da lettere palesemente fittizie, al punto da essere riconosciute come tali persino dalle destinatarie, servono proprio ai narratori del Seicento per comunicare la propria fiducia nel primato dell'ingegno.

⁴⁹¹ Arsenio, protagonista di un intermezzo novellistico della *Cardenia*, al pari di Sisastro preferisce incaricare un personaggio più abile del compito di stendere al suo posto una dichiarazione d'amore per la pastora Belisa. Il vecchio vuole sfruttare a proprio vantaggio il talento del figlio Arsileo, «eccellente poeta», senza fargli sapere però per chi e a quale scopo debba mettere a disposizione le sue doti letterarie. Sceglie dunque come intermediario l'amico Ergasto, che prega di parlare con Arsileo. Nascondendo la verità al ragazzo, Ergasto dovrà fingere di avere bisogno per sé di un'epistola da inviare a una pastora come accompagnamento al dono di un anello d'oro e di una cintura d'argento. Arsileo si mette diligentemente al lavoro e consegna all'amico la seguente lettera:

⁴⁹⁰ Vanificando perciò i suoi tentativi di convincimento. Cfr. ARIST. *Rhet.* 1356a.

⁴⁹¹ Anche H. COULET sostiene che la capacità seduttiva delle missive palesemente false sia «preuve que l'artifice est bien la qualité par excellence de ces lettres». (*Le style imitatif*, cit., p. 6).

Non possono, o cara, l'ancore della vostra ritrosia frenare il corso de' miei veloci pensieri. E già che il destino m'è sì nemico ch'io deva colà indirizzare il mio affetto dove da vento contrario resti respinto, concedetemi almeno ch'io mi possa lagnare del mio male e con voce di pianto questo foglio fatto mio interprete venga ad annunciarvi le mie acerbe passioni, ove a pieno scorgere potrete quanto sia giusto il duolo che abbondantemente mi somministra il pianto. Nel diamante d'una rigorosa costanza veggo rintuzzate le saette dell'ardente amor mio. Pensavo che se l'ostinato cuor vostro stava duro agli arieti de' miei prieghi, dovesse al fin cader vinto alle percosse del tempo, e così col latte delle speranze nodriva i miei desideri. Ma perché le speranze differite sono il più crudo tormento che possa soffrire un cuore e che sappia inventare il Tiranno d'Amore, condonimi almeno la vostra pietà che con la penna io sfoghi i martiri del cuore. La vostra bellezza sì come trovò povero di forza il mio cuore, così fa conoscere ora mendica d'eloquenza la lingua. Per parlar con un nume terreno non ci vuole altro che lingua d'oro. Ricevete dunque quanto io v'invio. Si vergognerà questo anello perdendo il pregio appresso gli anelli d'oro delle vostre bellissime chiome e l'argento perderà il valore vicino all'alabastro della candida mano. Non risguardate la picciolezza del dono, ma il cuore di chi con gl'inchiostrì vi distilla nelle mani su questa carta l'anima sua.⁴⁹²

Il testo spedito da Arsenio a Belisa non è, come dichiarato, un «interprete» immediato di «acerbe passioni», ma un congegno letterario sapientemente formato sulla base del *topos* lirico della donna crudele e insensibile alle sofferenze dell'innamorato. Il biglietto è pensato come una macchina da guerra che si spera possa arrivare là dove hanno fallito le «saette» dell'amore e gli «arieti» delle preghiere. Il linguaggio ricco di metafore, talora capricciose, deve sorprendere la donna, le esagerazioni del tormento devono commuoverla. Alla lettera viene allegato un anello con diamante, presentato come un modo per supplire alla povertà dell'eloquenza, trasformato in realtà in un ricettacolo materiale di figure (il cuore come diamante, i capelli come oro, il dono piccolo – ma preziosissimo – che rimanda per contrasto all'affetto grande). Come quella di Sisastro ad Arunta, anche la lettera di Arsindo è una bellissima superficie, ispirata a luoghi comuni e densa di trovate retoriche. La cosa interessante è che questo aspetto non sfugge a Belisa, la quale parlando con Cardenia e altre ninfe, confessa:

⁴⁹² G.B. TORRETTI, *La Cardenia*, cit., pp. 168-170.

Questa lettera, belle ninfe, fu cagione d'ogni male del misero che la compose e fine d'ogni riposo di quella a cui fu inviata, perché avendola letta, per la diligenza che mi fece fare il sospetto, seppi che veniva più dall'intendimento del figliuolo che dall'affezione del padre. E perché s'avvicinava il tempo nel quale Amore voleva ch'io sentissi quali sono le piaghe stampate dalla sua mano per vendicarsi del poco conto che fino allora avevo fatto de' suoi mirabili effetti, io mi sentii un poco più trattabile di prima. Non fu così poco ch'io non dessi luogo ad Amore, che della mia libertà prendesse il possesso. Anco con gli strali d'una vaga eloquenza saetta i cuori Amore. Si servì meco d'una punta di penna per trafiggermi il cuore. Fu la maggior novità che si vedesse giammai quella che quel tiranno cagionò in me, perché non solamente mi fece amare Arsileo, ma insieme Arsenio suo padre. E' ben vero che il padre l'amavo per rendergli il contraccambio dell'amore ch'ei mi portava, e 'l figliuolo per mettergli la mia libertà nelle mani, come fin da quell'ora eseguii. Sicché l'uno amavo per non essere ingrata e l'altro per non esser più in mio potere.⁴⁹³

Belisa ha capito fin da subito che le mirabolanti affermazioni della lettera non sono le testimonianze di un cuore appassionato, ma sono le prove di una mente ingegnosa. Ciononostante la lettera è stata capace di esercitare nei suoi confronti tutta la sua forza persuasiva, riuscendo nel prodigio di farla innamorare sia di colui che non la scrisse, che di colui che la scrisse senza amore. Il potere della lettera deriva infatti dalla «vaga eloquenza» di Arsindo che, come una freccia, ha trapassato il cuore della donna, senza che la consapevolezza dell'inattendibilità del testo abbia potuto farle da scudo.⁴⁹⁴

Ancor più eccezionale è il caso narrato da Paolo Ferretti in una delle *Cento novelle amoroze*. Tutto nasce dal capriccio di Rosilla di fare un dispetto all'odiato marito forgiando falsi indizi dell'esistenza di un rivale. La domestica Panta si dimostra subito una valida alleata, obbedendo alla richiesta di avvicinare l'amico Liverotto per commissionargli una lettera fittizia. Panta si reca dal cavaliere e gli ordina di scrivere una dichiarazione d'amore, senza spiegargli chi ne abbia bisogno e a che cosa debba servire. Tanto mistero non impedisce al giovane di

⁴⁹³ *Ivi*, pp. 170-171.

⁴⁹⁴ La scena è oggetto di plagio nella *Regina di Cipro* (Padova, Per Sebastiano Sardi, 1653, pp. 244-246) di MARC'ANTONIO NALI, che ne ricopia il testo apportandovi minime variazioni. L'osservazione di GIOVANNI GETTO circa i numerosi debiti di questo scrittore nei confronti di altri autori (in *Il Barocco letterario*, cit., pp. 273-274) unita al confronto con la *Cardenia* lascia pensare che la *Regina* sia stata composta come centone di opere precedenti, ipotesi che resta tuttora da indagare.

sviluppare brillantemente un tema consueto dell'epistolografia galante come quello dell'amante indegno ma desideroso di servire la sua bellissima dama.

Ferretti specifica che

questa lettera fu consignata a Panta per soddisfazione delle richieste, non per adempimento di pretensione, fu dettata dall'affabilità e cortesia, non da affetto amoroso, poiché egli non sapeva a chi si dovesse portare, né lo richiedea per non offendere la condizione della donna conosciuta da bene, o per non involgersi in pensamenti amorosi noti in altre occasioni per esperienza essere sempre di danno e di pregiudizio. Pensava ovviar lo principio con non saperne i principi, o non curante di procacciare amorose avventure alla curiosità de' suoi sensi, sprezzava l'incontro per non venirne all'incontro.⁴⁹⁵

E' chiaro insomma che la lettera non è nient'altro che un abile esercizio retorico, dovuto all'ingegno di Liverotto ma non alla sua passione. Ed è chiaro soprattutto a Rosilla, che avendo commissionato lo scritto non può avere dubbi sulla sua natura fittizia. Eppure, quando Panta torna a casa e consegna alla padrona il messaggio, nulla può fermare la magia dell'ingegno.

[Rosilla] ritiratasi nel più segreto delle sue stanze più volte lesse la lettera, osservò le parole e considerò l'espressioni. E benché gli fosse noto esser arida la radice che produceva quel frutto, stimandolo per tanto come un'effimera che con la nascita suol portare seco il sepolcro, sentì nondimeno fomentarsi gl'incentivi al cuore e argumentarsi quei pensieri che li suggerivano la necessità e lo sdegno.⁴⁹⁶

Come se fosse un filtro amoroso, l'eloquenza di Liverotto agisce a dispetto di tutto, persino della sua scoperta falsità. Non è dunque l'espressione del sentimento a commuovere Rosilla, ma il fascino impersonale delle parole, capaci di far reagire alle menzogne come se fossero verità.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ PAOLO FERRETTI, *Novella trigesima*, nella terza parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 209.

⁴⁹⁶ *Ivi*, pp. 209-210.

⁴⁹⁷ Per alimentare la passione nascente, Rosilla decide di rispondere a Liverotto come se la sua prima lettera fosse stata sincera: «Riconosco in voi caratteri di molta virtù mentre col valore dell'ingegno e con atti d'umanità vi compiaccete attribuire a me quelle lodi che sarebbero applicate con avvantaggio ad un'Elena e ad una Venere. Vorrei esser tale quale mi descrivete per corrispondervi, ma come io sono, son vostra, e figuratevi pure d'amplificarmi che accrescerete quel capitale che da qui avanti vi si concede dalla fortuna. V'amo e ciò stimo che sia tributo del

Ma la dimostrazione più straordinaria del potere persuasivo dell'eloquenza è senza dubbio quella offerta da Maiolino Bisaccioni, ancora nelle *Cento novelle amoroze*. La lettera magica compare questa volta nell'intricata vicenda che vede per protagonista la coppia di sposi formata da Cassandra e Lodovico. Accortasi che Lodovico le è infedele, Cassandra cerca di attirarne l'attenzione inviando al migliore amico di lui, Manilio, una falsa lettera d'amore. La donna spera così di ingelosire il marito, ma il piano non riesce: Manilio non ha infatti intenzione di tradire l'amico e risponde alla donna in tono scoraggiante, lasciandole intendere di ritenere la dichiarazione nient'altro che una prova della sua lealtà nei confronti di Lodovico.

L'episodio sembrerebbe negare le virtù prodigiose della lettera, se non fosse che proprio Cassandra, sorprendentemente, ne rimane incantata al posto del giovane. Manilio, recatosi a casa di Lodovico trova la donna da sola e ne approfitta per consegnarle personalmente la propria risposta.

Ma Cassandra, baciata la lettera e postalasi nel seno ond'era uscita la proposta, volle che la lingua ripettesse quel ch'avea scritto la penna, e, volendo essa ribatter le ripulse, (non so come) da doverlo sentì stringersi il cuore da tenero affetto verso colui che stimato avea d'ingannare, e si ritrovò impaniata dall'arti proprie.⁴⁹⁸

L'efficacia della lettera è insomma tale che persino chi l'ha scritta senza convinzione può finire per lasciarsene sedurre.

7) Voci discordanti

Rappresentando innamoramenti dovuti alla sola potenza delle parole gli autori del Seicento non intendevano certo descrivere esperienze ritenute plausibili, ma solo accontentare la richiesta del pubblico di storie sorprendenti e fuori dal

merito che possedete, mentre con violenza non penetrata sento all'affetto della vostra persona sensibilmente rapirmi.» *Ibid.*

⁴⁹⁸ M. BISACCIONI, *Novella sesta*, nella prima parte delle *Cento Novelle Amoroze*, cit., p. 36.

comune. Anche per i miracoli dell'ingegno restano dunque valide le considerazioni fatte a proposito dei miracoli dell'amore, da analizzare nel quadro di una narrativa priva di pretese di verosimiglianza. Ciò non significa però che il contenuto metaforico delle storie non corrispondesse a convinzioni e aspettative realmente condivise dagli scrittori dell'epoca. Come l'idea della forza delle passioni, ingigantita nel romanzo, trovava un riscontro nella mentalità seicentesca, così la fiducia nel valore dell'ingegno era fenomeno diffuso nella cultura barocca. Il culto dell'arguzia era il risultato del predominio in campo letterario del concettismo, che aveva posto la metafora al centro del sistema retorico. Ogni aspetto dell'eloquenza veniva ridotto secondo questa dottrina a esercizio dell'ingegno, con la conseguenza di ridimensionare l'importanza di altri elementi coinvolti nei processi di persuasione. Emanuele Tesauro, massimo esponente di questa teoria, tende per esempio a dare una lettura delle osservazioni di Aristotele sulla maggior efficacia degli oratori appassionati che esclude del tutto il meccanismo dell'empatia. Elencando le facoltà che favoriscono l'arguzia, Tesauro scrive:

Or non più dell'ingegno, dirò del furore, il qual significa un'alterazione della mente cagionata o da passione o da afflato o da pazzie. Talché tre sorti di persone, benché non fossero grandemente ingegnose né argute, il divengono: passionati, afflati e matti. Egli è certa cosa che le passioni dell'animo arruotano l'acume dell'ingegno umano, e come parla il nostro autore, la perturbazione aggiugne forza alla persuasione. E la ragione è che l'affetto accende gli spiriti, i quali son le facelle dell'intelletto, e la immaginazione afflitta a quel solo obietto in quell'uno minutamente osserva tutte le circostanze benché lontane. E come alterato stranamente alterandole, accrescendole e accoppiandole, fabbrica iperbolici e capricciosamente figurati concetti.⁴⁹⁹

Tesauro non nega che la passione renda il discorso più convincente, ma secondo la sua spiegazione non è il sentimento a svolgere la parte del protagonista, riservata sempre all'ingegno. La passione ha come unico merito quello di acuire le

⁴⁹⁹ E. TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., p. 83.

facoltà intellettive, alle cui sole è riconosciuto il potere di influenzare l'altro, inducendole a creare traslati. La ricchezza di metafore è quindi ciò che rende persuasivo il discorso dell'appassionato, non perché sia un commovente segno di agitazione interiore, ma perché il parlar figurato è di per sé un parlare efficace. Grazie a questa interpretazione Tesauro riesce con una sola mossa a confermare la propria tesi e a evitare che la questione della sincerità dell'oratore possa rischiare di indebolirla.

Per quanto dominante, l'entusiasmo per il concettismo non era universalmente diffuso, trovandosi in Italia diversi intellettuali che contestavano l'idea di una sua indiscutibile validità. L'opposizione al culto della metafora avrebbe cominciato a espandersi solo a partire dalla seconda metà del secolo, per diventare opinione dominante agli inizi del Settecento, quando le esagerazioni della generazione precedente furono messe al bando in nome del 'buon gusto', principio che della verità fece un baluardo estetico.⁵⁰⁰ Il problema della verità, o meglio della verosimiglianza, era tuttavia già presente nelle riflessioni dei critici del concettismo della prima metà del secolo, come Agostino Mascardi e Matteo Peregrini, specialmente in relazione al modo di ottenere un effetto patetico. Secondo questi autori la credibilità è importante perché il discorso risulti commovente ed è su questa base pragmatica, oltre che per ragioni estetiche, che bisogna rifiutare l'abuso di figure. Essi osservano infatti che la confusione provocata da un'intensa emozione priva il soggetto della lucidità necessaria a consentirgli di trovare figure originali e a ordinarle tra loro con arguzia ed eleganza. Contrariamente a quanto sostenuto da Tesauro, la passione non

⁵⁰⁰ Si veda al proposito la definizione di 'buon gusto' data da LUDOVICO ANTONIO MURATORI nelle *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, Venezia, Presso Niccolò Pezzana, 1723: «si potrà dir gusto il primo concetto che forma la mente nel ricevere le spezie che dalle parti esteriori a lei giungono; buon gusto la disposizione che ha di riceverle nel loro vero essere e l'abito che in lei vive di misurarle sempre col vero e di accordarle sempre col bene», p. 81.

favorisce dunque la creazione di concetti, ma semmai la inibisce. Per questo motivo sono da evitare, nei passaggi patetici, esibizioni d'ingegno poco plausibili e perciò poco efficaci. Nel *Discorso sopra un componimento poetico intorno alla cometa* Mascardi scrive:

Una donzella senza lettere, nel maggior colmo delle sue passioni amorose, non può gran fatto andar tracciando delicatezza di parole e sottigliezza di concetti. [...] Amore è nudo: si diletta d'una favella sincera, più tosto affettuosa che acuta. Il dolore è incomposto: parla in quella guisa che gli permette la sua natura. I concetti tanto ingegnosi ch'avranno stancata la mente d'un letterato, mentre si cercano, non hanno a porsi in bocca d'un satiro o d'una ninfa, altrimenti ruina il verisimile e si scuopre la finzione.⁵⁰¹

Mascardi propone in questo passaggio considerazioni sviluppate «in un quadro di stretta osservanza aristotelica»,⁵⁰² che preludono a una concezione dello stile meno rigida rispetto a quella dei fautori entusiasti del concettismo e aprono la strada a una prosa più espressiva. Altra voce contraria all'impiego indiscriminato dell'ingegno è Matteo Peregrini che, pur tra mille distinguo ed eccezioni, sconsiglia di abbondare in funambolismi retorici qualora il soggetto del discorso sia di carattere serio o commovente, poiché

niuna cosa può avere altrettanto del disdicevole quanto che alcuno, il quale o sia sorpreso da passione gagliarda o voglia moverla negli ascoltanti, si faccia per qualsivoglia modo lecito di uccellare a fama d'ingegno o altrimenti scherzare. Questa è inezia finissima. Chi potrebbe senza stomacaggine sentire cosa tale, non dirò in bocca di chi a Cristo sulla croce o altrimenti della sacrosanta sua Passione parlasse, ma né ancor d'uno per amore o gelosia su palco di scena comica smaniante? Questo è uno di quei trasandamenti la cui frequenza tra di noi fa ben palese che dell'arte dell'eloquenza non sappiamo alcuno elemento. Ma io ho portata questa regola appartata dalla precedente, perché lo scherzo ne' luoghi dell'affetto non solo fa l'indecoro e rende ridicolo il dicitore, ma impedisce la commozione e sconfigge totalmente l'effetto preteso dall'arte.⁵⁰³

⁵⁰¹ A. MASCARDI, *Discorso sopra un componimento poetico intorno alla cometa*, in *Prose vulgari*, Venezia, Bartolomeo Fontana, 1635, pp. 103-114: p. 111.

⁵⁰² E. BELLINI, *Agostino Mascardi*, cit., p. 24.

⁵⁰³ MATTEO PELLEGRINI, *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, in Genova e in Bologna, Presso Clemente Ferroni, 1639, pp. 203-204. Pellegrini consente tuttavia qualche acutezza giocosa se il soggetto è amoroso: p. 206.

Si può dire perciò che secondo i censori del concettismo estremo l'amore non solo non è sufficiente o necessario alla creazione di una prosa ingegnosa, ma addirittura costituisce un impedimento.

Per essere compreso, il senso delle osservazioni di Pellegrini e di Mascardi deve essere interpretato tenendo presenti i condizionamenti culturali dell'epoca, senza attribuire intenzioni rivoluzionarie a personaggi le cui opinioni esprimevano semmai una visione conservatrice. L'aver posto la questione della verosimiglianza in relazione al patetismo rappresentò in ogni modo un primo segnale di insoddisfazione verso la poetica della meraviglia, che si sarebbe lentamente evoluta in una vera e propria crisi. L'esigenza di uno stile più efficace nell'esprimere e provocare emozioni avrebbe portato con il tempo a una messa in discussione del primato dell'ingegno fino al rifiuto delle artificiose forme barocche. L'intuizione crociana della nascita di uno stile emotivo è stata magistralmente ripresa e approfondita da Martino Capucci, che ha riassunto così lo sviluppo del nuovo ideale naturalistico.

Al cinquecentesco canone dell'ornato si oppone sempre più decisamente il principio naturalistico inteso in maniera assai più complessa che non nel precedente secolo. Secondo Nicola Villani e alcuni altri, solamente l'«ingegno naturale» è capace di produrre poesia «patetica», atta cioè al «movimento degli affetti». Il Croce [...] rileva l'importanza di questa nuova tendenza (del fine *emotivo*), che si fa strada fra le due opposte tendenze del fine pedagogico e del fine dilettevole, ma non osserva che la tendenza emotiva viene associandosi al principio, che sempre più si diffonde, dell'*energia* espressiva. Conseguentemente all'ideale della forma staticamente *ornata* si sostituisce l'ideale della forma *atteggiata* (tale cioè che dall'artista abbia ricevuto attitudine, gesto od espressione al fine di rappresentare un certo stato d'animo o determinate azioni ed affetti), rivelandosi una nuova esigenza estetica, quella della forma animata e movimentata, propria del barocco migliore. Tale tendenza risulta indubbiamente positiva e fruttuosa, anche perché l'«ingegno naturale» (espressione che non ha valore filosofico), su cui si fonda, viene opposto all'artificio proprio del barocco deterioro, in particolar modo al «concettare», cioè a quel «vizio» letterario che il Villani crede iniziato dal Tasso e dal Guarino e non affatto scongiurato dalla composta freddezza del Casa (il quale, sempre per Villani, invece di ingegno naturale e di affetto ebbe solo «natural povertà»). Così al concettismo, proprio dello stile accademico e aristocratico, cioè del *decorum*, contrasta il naturalismo, espressione di gusti nuovi, essendone a sua volta contrastato.⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ M. CAPUCCI - C. JANNACO, *Il Seicento*, cit., p. 85.

8) Echi del dibattito

Il problema della plausibilità dello stile artificioso come elemento collegato alla sua efficacia trovò debole eco nel romanzo italiano del Seicento. Per quel che riguarda le riflessioni di personaggi e narratori su ciò che rende emozionante una lettera amorosa, bisogna ammettere che solo di rado ci si imbatte in contestazioni della retorica epistolare. Esistono tuttavia passaggi in cui l'elaborazione formale del testo è messa in relazione con il suo grado di credibilità e, parallelamente, di forza persuasiva. Nella *Maria Maddalena peccatrice e convertita* Anton Giulio Brignole Sale descrive le lettere amorose come macchine sempre vittoriose sulla modestia delle donne, ma non è all'esuberanza del loro stile che attribuisce il loro successo, bensì alla capacità di allettare la vanità femminile insinuando nella donna l'idea di un affetto sincero. Spiega così la scelta dello scaltro seduttore del romanzo di scrivere alla protagonista «con un semplice e perciò credibile favellare ch'avea l'affetto aperto e l'ingegno occulto»,⁵⁰⁵ manifestando la propria astuzia nell'evitare ornamenti che, rivelando l'artificio, avrebbero potuto far naufragare l'impresa. Il rifiuto del concettismo a favore di una maggiore schiettezza è caldeggiato da Brignole Sale anche nelle *Instabilità dell'ingegno* attraverso il commento di Alessandro alla goffa lettera di un innamorato alla moda. Racconta il giovane:

M'accorsi, sulle prime righe, ch'egli scriveva a fine di non essere inteso o di non esser creduto, pretendendo solo la gloria di bell'ingegno dalla invenzione del sapere, con le stesse parole, negare et affermare di esser amante. Questa era una di quelle lettere, che muovono nella dama compassione più del poco cervello, che del molto affetto dello scrittore. Quivi i Mongibelli vomitavan fiamme a diluvio, gli oceani non capivano i torrenti de' pianti, i sospiri avevano accresciuta una quarta regione nell'aria. Quivi ogni gemma allevata nell'Oriente veniva nelle membra della sua dea incastrata con una preziosa sciocchezza dal folle, che a torto si querelava di trovarla dura a' suoi prieghi, s'egli stesso se l'avea formata di pietre.

⁵⁰⁵ A.G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena*, cit., p. 62.

[...] Voi vedete, meritissima reina, quale abuso sia questo. Le lettere, che hanno ad interpretare gli affetti di chi le manda, hanno bene spesso bisogno di essere interpretate a colui che le manda. Pensate se si scrive quel che si sente, quando si scrive quello che né meno s'intende. Dimmi un poco, o tenero polituzzo, sai tu dire all'amico ciò che tu ti voglia spiegato in carta? Se 'l sai, dillo nella stessa guisa all'amata, che quattro parole semplici, le quali hanno da servire a lui per argomento da scrivere, serviranno a te da argomento buono per ventura a conchiudere. Se nol sai, come sarà tua quella passione ch'ei spiegherà? Insensata colei che lascerà scaldarsi per te dall'espressione degli ardori non tuoi. Potrà ben dir, motteggiandoti, che tu vada a chiedere il refrigerio dove hai tolte in prestanza le fiamme, le saette, le piaghe. Chi scrive in così fatta guisa con l'altrui penna non è gran fatto avido della risposta. Sovente l'amico, lasciando prevalere la riputazione del proprio ingegno agl'interessi dell'altrui cuore, concettizza più per partorire meraviglia che affetto. Quindi è che quella povera femina, dall'inviarlesi una composizione sì lambiccata, formando conseguenza di avere il cervello in opinione di sibillino, per non discreditarci, non ardisce di formar la risposta.⁵⁰⁶

Per Brignole Sale non è l'abilità a inventare giochi di parole che può commuovere la destinataria, ma il sentimento dello scrittore: è inutile allora, se non addirittura controproducente, perdere tempo a imbastire concetti quando una sincera dichiarazione è sufficiente a far innamorare. Indicazioni forse valide nella vita reale, ma che l'autore è il primo a disattendere nella sua produzione letteraria, dove l'epistolografia rimane un esercizio di scrittura artificiosa.⁵⁰⁷

E' in effetti opportuno distinguere tra quelle che sono dichiarazioni teoriche e riflessioni astratte da quella che è la reale prassi degli autori. Benché Giovan Francesco Loredano non sia per esempio fautore di una scrittura epistolare ingenua, è proprio tra le pagine della sua *Dianea* che si possono leggere inattese affermazioni sull'inopportunità di scrivere lettere poco credibili. La scena da cui sono tratte riguarda l'episodio dell'amore di Ossirido per una dama che non sembra intenzionata a ricambiare il suo affetto. Ossirido teme che la dama lo possa respingere, per cui decide di avvicinarla gradatamente, chiedendole come prima cosa consiglio sul modo migliore di dichiararsi a una donna. Alla domanda se sia

⁵⁰⁶ A.G. BRIGNOLE SALE, *Le instabilità dell'ingegno*, a cura di Gianfranco Formichetti, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1984, pp. 51-53.

⁵⁰⁷ Come dimostrano le lettere d'amore composte per gioco durante la quinta giornata delle *Instabilità dell'ingegno*, cit., pp. 155-160.

più opportuno farlo per lettera, attraverso un intermediario o parlando direttamente, la dama non esita a consigliare il colloquio diretto.

La lettera esser un negozio pericoloso, sottoposto a mille accidenti tutti incerti, tanto più che chi scrive lettere amorose preme molto più a farsi riconoscere per eloquente, che per amante. V'inseriscono alle volte iperboli così lontane dal vero e dal possibile, che la lingua non avrebbe ardire di proferirle senza rossore. Chi parla all'incontro all'amata da sé stesso acquista merito di segretezza, ch'è la parte più necessaria nell'amore, non volendo confidare ad altri che al proprio cuore negozio di tanta conseguenza. Si dimostra ardito, ch'è un indizio d'animo nobile, mentre il timore regna per ordinario nei petti ripieni di viltà. Agita le sue ragioni con maggior forza, non mancando mai eloquenza a quella lingua che tratta i propri interessi. Persuade più vivamente, facendo che 'l volto accompagni le parole e molte volte che le lagrime e i sospiri prevengano le parole. Se l'amante con un'ardita eloquenza porta le ragioni della sua causa, non può disperare della vittoria, non v'essendo animo che cada maggiormente alle persuasioni quanto quello delle donne, trattandosi in particolare d'amore, rendendosi facili a credere quello che bramano; tanto più ingannate dalla propria opinione che le costituisce con l'ingannevole consulto d'uno specchio in stato di merito degno dell'ossequio di tutti i cuori.

Se chi ama, con una benché timida riverenza appena sa proferire che ama, non v'è animo che non inveschi, non v'è petto che non accenda. La modestia desiderabile a tutti, ed in particolare al nostro sesso, ch'è merito in sé stessa. La donna, mentre ha valore d'intimidire un amante, si persuade d'aver qualche attributo di divinità, mentre vede tanta venerazione in coloro che l'amano. Non temersi che le cose grandi; e la donna non può negare amore a coloro che amandola ne dimostrano tanta stima. Tutte cose però, che non possono, né esprimersi, né venir ad effetto con lettere, né con mezzani.⁵⁰⁸

Uno dei motivi per cui la dama sconsiglia la lettera è insomma il pericolo che nel leggerla la donna la trovi poco credibile, specialmente se il mittente, seguendo le mode dei suoi tempi, esagera nel dare prova della sua valentia letteraria. E' inutile cercare di irretire la destinataria con esibizioni di eloquenza, perché solo la consapevolezza di essere amata è in grado di farla cedere. Si profila anche in questo caso la convinzione che l'apparenza di sincerità sia un argomento più valido dell'eleganza formale o dell'arguzia dell'autore.

Ulteriori contrapposizioni tra affetto e ingegno in relazione allo stile epistolare si incontrano nei romanzi di altri due membri dell'Accademia degli Incogniti, la *Taliclea* di Ferrante Pallavicino e la *Faustina* di Antonio Lupis. Come la *Diane*a anche la *Taliclea* è caratterizzata da un vasto numero di lettere composte secondo

⁵⁰⁸ G.F. LOREDANO, *La Diane*a, cit., pp. 238-239.

i principi della poetica barocca, ma è proprio la sua protagonista a bollare come ingannevole lo stile artificioso degli amanti bugiardi. A fare le spese dei suoi sospetti è Zotireno, sinceramente pentito per aver lasciato Taliclea da sola e desideroso di ottenere il suo perdono. Ma Taliclea dubita delle sue intenzioni e commenta così le espressioni contenute nella sua lettera di scuse.

Fra si [...] ordinarie d'amanti, i quali con eccessi d'iperboli credono far sormontar la bassezza d'affetto, il quale altro principio non ha ch'il desio d'un piacer fugace. Palesano la potenza del loro ingegno, la quale dar sa il volo ad una penna svelta da tali ale che, animate, non seppero nemmen sollevarsi da terra; non la grandezza d'un vero amore, che fa pompa di potere nella sincerità d'un cuore, non nella candidezza d'una carta. Finta si conosce la veemenza de' desideri, quando poco si cura ottenuto ciò fu sì avidamente ambito. Attenersi a questo modo dovea il vostro principe, per confermarmi ciò ch'ora con vani concetti, fatica più dell'intelletto che opera d'affetto, cerca persuadermi.⁵⁰⁹

Anche dalle sue parole emerge la consapevolezza che gli «eccessi di iperboli» e i «vani concetti» non hanno alcun valore se non riescono a provare l'amore di chi scrive, unico fattore reale di commozione. La forza persuasiva di un'epistola non dipende perciò dalla letterarietà del suo stile, che tautologicamente non può dimostrare altro se non la bravura retorica del mittente.

Nella tarda *Faustina* la qualità retorica delle lettere, intesa non più solo come tessitura di concetti ma anche come elaborazione generale degli argomenti, è tema che ricorre più volte in termini ambigualmente elogiativi nella riflessione di narratore e personaggi. Lupis esalta ancora il potere dell'eloquenza, lasciando però intendere di non credere seriamente nella sua capacità di privare il destinatario del dominio su di sé. Sebbene apparentemente sensibili alle grazie del testo, tutti i partecipanti al gioco della persuasione attestano di riconoscere la convenzionalità di figure e strategie dimostrative, come per dimostrare ai propri interlocutori di essere ancora padroni dei propri sentimenti e di cedere solo di

⁵⁰⁹ F. PALLAVICINO, *La Taliclea*, cit., pp. 451-452.

propria volontà. A metà tra la denuncia e la celebrazione, Lupis presenta dunque il carattere menzognero dell'eloquenza come un segreto di pubblico dominio, riducendo a mero codice di comunicazione le vecchie tecniche persuasive.

La rappresentazione della retorica come menzogna si inserisce in una più generale raffigurazione, tra il complice e lo scandalizzato, della corte come luogo di corruzione e inganni. Faustina, maestra d'intrighi, è la prima a rivestire di belle parole la propria ipocrisia nel far intendere a Vettilo di respingere la sua proposta di matrimonio solo perché costretta all'obbedienza dal padre. Lupis commenta così la sua lettera di rifiuto.

Non mancano dichiarazioni d'impossibilità e di meriti nelle bocche di chi non vuol favorire. Esalta la principessa la sofficienza di Vettilo con titoli infiniti di glorie per l'attività delle sue nozze, e 'l mancamento l'attribuisce alle fatalità. Hanno inventato le sottigliezze, con fioretti e con le loro finzioni, di far partir obbligati anche coloro che non conoscono il piacere. Ecco come questa lettera va piena di simulazioni e di grazie. Gl'inchiostri dei gabinetti tingono con cento colori.⁵¹⁰

La «sottigliezza» compare come palese maschera della bugia anche nello scambio di lettere tra Annina e Orfito, due personaggi secondari del romanzo. Orfito non si è pentito di avere tradito la propria amante, ma per ragioni di puro interesse decide di scriverle una richiesta di perdono ricca di «umili espressioni». Annina riceve la lettera ma non si lascia incantare dai giuramenti di Orfito.

Rise ella sul principio, benché col fiele nel cuore, a quei sentimenti del cavaliere, tenendoli tutte scuse delle sue frodi e colori delle sue sottigliezze. Una donna difficilmente lascia le sue impressioni, massime quando provengono da gelosia. Non contentandosi di leggerla una volta, replicò più fiate il suo tenore. Mirava in quei pretesti quant'era grande la malizia degl'amanti in colorir il torto ed in simulare un affetto. Si stupiva come le lettere alle vergogne di tante adulazioni ed alle bugie non diventassero rosse ne' loro inchiostri. Non potea sofferire che la malvagità de' costumi fosse arrivata fino alla bocca in delinear quel che non è nel candore dei fogli. Se la pigliava con le

⁵¹⁰ A. LUPIS, *La Faustina*, cit., pp. 139-140.

penne, che loro istesse dovriano ferire con le loro punte i deti e far faccia alla mano, quando ardisse di figurar un mancamento.⁵¹¹

Annina replica perciò con una lettera dallo stile non meno prezioso, nella quale rimprovera a Orfito di aver cercato di nascondere i suoi errori dietro agli «artifici della penna» e nella quale gli giura eterna inimicizia. Ma Lupis maliziosamente osserva che le parole di Annina non sono meno false di quelle dell'amante, tanto da essere subito scoperte per tali.

Orfito, che attendea alle belle lettere ed era d'ingegno perspicace, capì subito il misterio e gli scherzi d'Annina. Si pose a ridere, che pur ella si dilettaua di far concetti con la penna.⁵¹²

Tanto Annina quanto Orfito sanno di non poter confidare nelle parole dell'amante e giudicano il ricorso a concetti e stratagemmi niente più che un modo per velare le rispettive simulazioni. Lupis si compiace delle loro astuzie, ma non riconosce loro alcun valore realmente persuasivo. Troppo scoperti sono gli artifici retorici perché possano illudere sulla sincerità di chi scrive.

9) Novità per il romanzo

Anche al di fuori dell'Italia l'eccessiva ingegnosità poteva essere indicata dai letterati come un fattore di debolezza della retorica epistolare. Per quel che riguarda la Francia, sede di contestazione dello stile prezioso erano spesso i romanzi, nei quali gli autori inserivano, per bocca di eroi e di eroine, osservazioni sulla scarsa efficacia delle lettere eccessivamente argute: intorno agli anni Sessanta la letteratura francese pullulava di affermazioni di questo tipo.⁵¹³ Le lettere troppo affettate, si diceva, non erano in grado di emozionare, o perché

⁵¹¹ *Ivi*, pp. 271-272.

⁵¹² *Ivi*, pp. 273-274.

⁵¹³ R. DUCHENE, *Comme une lettre à la poste*, cit., p. 285.

l'arte faceva da schermo ai sentimenti o perché il ricorso alle arguzie poteva essere interpretato come indice di insincerità e scarsa affezione.

Complementare alla crisi dello stile concettoso era la celebrazione del potere persuasivo delle vere passioni. Quello dell'amore maestro di eloquenza era di fatto un *topos* consolidato e, come si è visto, condiviso anche dagli autori italiani, ma mentre l'interpretazione che ne era stata data nella prima metà del Seicento non contrastava con il primato dell'ingegno, nella seconda metà del secolo cominciò a essere usato per opporre all'eloquenza artificiosa l'efficacia dello stile naturale. Fino ad allora la potenza dei sentimenti era stata presentata come una forza in grado di dare origine a discorsi spontaneamente artificiosi, identici a quelli composti da un abile scrittore. La novità consistette nel rovesciare la convenzione, stabilendo che i discorsi pronunciati sull'onda dell'emozione, diversi nei loro esiti formali da quelli artificiosi, riuscivano a ottenere risultati sorprendenti. Nel 1664 François de La Rochefoucauld pubblicò tra le sue *Maximes* una sentenza che sanciva la sconfitta della tecnica dinanzi al potere persuasivo della vera passione:

Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours: elles sont comme une art dans la nature, dont les règles sont infaillibles. Par elles l'homme le plus simple persuade mieux, que ne fait le plus habile avec toutes les fleurs de l'eloquence.⁵¹⁴

Mentre la prima parte dell'aforisma ribadisce un'idea antica, la seconda pone a confronto in maniera originale lo stile fiorito degli specialisti con la parlata ingenua degli incolti, conferendo la vittoria a quest'ultima. Non si tratta più soltanto di ritenere la passione un elemento necessario alla persuasione, ma di considerarlo addirittura sufficiente, essendo in grado di prevalere in qualsiasi

⁵¹⁴ LA ROCHEFOUCAULD, *Les Maximes*, Parigi, Librairie des Bibliophiles E. Flammarion, succ., s.d., p. 37 (massima VIII).

condizione sull'uso delle tecniche. E' chiaro insomma che qualcosa si è incrinato nella fiducia barocca verso l'*elocutio* complessa e ornamentale. A parte però sparse dichiarazioni di carattere teorico, nessuno aveva ancora tentato di mettere alla prova le virtù dello stile naturale e di impiegarlo in letteratura per ottenere effetti patetici. I tempi erano tuttavia maturi per un cambiamento e l'idea non tardò a trovare le prime applicazioni.

Nel 1669 furono pubblicate a Parigi le *Lettere di una monaca portoghese*, geniale intuizione dell'editore Claude Barbin.⁵¹⁵ Fino ad allora l'autentico stile delle passioni, tanto lodato dagli insoddisfatti della vecchia eloquenza, era rimasto un concetto vago, definito quasi esclusivamente in base a ciò che non era. Le *Lettere portoghesi*, invece, offrirono concretamente al pubblico un saggio di questo stile, sotto forma di cinque epistole inviate da una monaca all'amante lontano. La scommessa di Gabriel-Jospeh de Lavargne, conte di Guilleragues, e del suo editore consistette nel mettere alla prova ciò che si ripeteva in quegli anni sull'eloquenza delle emozioni, inventando uno stile che ne riflettesse le presunte caratteristiche: incoerenza, disordine, esasperazione.⁵¹⁶ Uno stile elaborato come negazione delle rigide architetture della prosa galante più che come imitazione di scritture reali. Uno stile che incontrò subito il favore del pubblico,⁵¹⁷ dimostrando la validità dell'esperimento.

⁵¹⁵ JEAN-MICHEL PELOUS, *Une héroïne romanesque entre le naturel et la rhétorique: le langage des passions dans les "Lettres portugaises"*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 77 (1977) 3-4, 1977, pp. 555-556.

⁵¹⁶ Per un'analisi approfondita dello stile delle *Portoghesi* rimando in particolare a FRÉDÉRIC DELOFFRE - JACQUES ROUGEOT, *Notice* in GABRIEL DE GUILLERAGUES, *Chansons et bons mots, Valentins, Lettres portugaises*, Ginevra, Librairie Droz, 1972, pp. 127-143 e a ANNE-MARIE CLIN-LALANDE, *Introduction a Lettres portugaises et Suites*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 57.

⁵¹⁷ C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolar.*, cit., p. 111; A.M. CLIN-LALANDE, *Introduction*, p. 7; ADOLFO FRANCI, *Introduzione* a MARIANNA ALCOFORADO [GUILLERAGUES], *Lettere portoghesi*, Roma, Migliaresi Editore, 1944, pp. 30-31.

Benché a lungo credute autentiche,⁵¹⁸ le *Lettere portoghesi* rivelavano ancor prima del ritrovamento del privilegio all'autore⁵¹⁹ segni che permettevano di dedurne la natura letteraria.⁵²⁰ La distanza dello stile di Guilleragues tanto dalle artificiose convenzioni dell'epistolografia letteraria quanto da qualsiasi altro stile codificato era però tale da suscitare un insolito senso di naturalezza, al punto da persuadere in tanti che il carteggio fosse reale e che lo stile irregolare della sua autrice fosse dovuto agli accessi di un vero dolore.⁵²¹ L'opposizione delle *Portoghesi* all'epistolografia contemporanea fu immediatamente colta dai lettori e interpretata come manifestazione dell'irriducibilità di arte e natura. Segno ne fu il tentativo di cavalcare il successo dell'opera, almeno inizialmente, in chiave non di imitazione ma di integrazione. Le prime 'risposte' alle *Lettere portoghesi* seguirono a pochi mesi di distanza la prima edizione dell'originale, completando il carteggio della monaca con le lettere mancanti del suo corrispondente.⁵²² Lo stile della versione grenoblese delle risposte non ha però niente in comune con quello di Guilleragues, essendo piuttosto simile a quello della tradizione. L'anonimo autore giustifica così nella prefazione la sua scelta:

Quant au dessein qui m'a obligé à y faire des réponses, je suis trop franc pour dissimuler ce que m'en a dit un des plus beaux esprits de France. On m'a d'abord représenté la grandeur de l'entreprise, la difficulté d'y réussir et la témérité dont on m'accuserait si la réussite n'était pas favorable. On m'a dit qu'une passion violente avait inspiré ces cinq premières lettres, et qu'un homme qui ne serait pas touché d'une pareille passion ne réussirait jamais heureusement à y faire des réponses ; que c'était une fille qui avait fait les premières et que, dans l'âme des personnes de ce sexe, les passions étaient plus fortes et plus ardentes que dans celle d'un homme où elle sont toujours plus tranquilles ; que c'était, outre cela, une religieuse, plus capable d'un grand attachement et d'un transport amoureux qu'une personne du monde ; et que moi, n'étant ni fille ni religieuse, ni peut-

⁵¹⁸ A.M. CLIN-LALANDE, *Introduction*, pp. 42-43; C.E. KANY, *The Beginnings of the Epistolar*, cit., p. 114; BRUNELLA SCHISA, *Qualcuno ha mentito!* in *Lettere di una monaca portoghese*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 13-17.

⁵¹⁹ B. BRAY, *L'Art de la Lettre Amoureuse*, cit., pp. 24-25 ; B. SCHISA, *Qualcuno ha mentito!*, pp. 18-22.

⁵²⁰ R. ADAMS DAY, *Told in letters*, cit., pp. 34-35.

⁵²¹ *Ivi*, p. 36.

⁵²² ARNALDO PIZZORUSSO, *La poetica del romanzo in Francia*, Caltanissetta-Roma, Edizioni Salvatore Sciascia, 1962, pp. 84-86.

être amoureux, je ne pourrais pas seconder, dans mes lettres, ces sentiments qu'on admire avec sujet dans les premières.⁵²³

Convinto dell'autenticità delle lettere, l'anonimo dichiara di non poterne emulare lo stile, per una questione di diverso temperamento e di diversa disposizione psicologica. La sua unica possibilità è perciò quella di scrivere come sempre si era fatto, sperando per lo meno di ottenere un consenso di carattere letterario:

Je vis bien que la beauté naturelle des *Portugaises* était inimitable et qu'elles pouvaient justement être appelées un prodige d'amour ; je crus néanmoins que, quand mes réponses n'en seraient pas si prodigieuses, elles ne laisseraient pas pour cela de passer. Si elles ne sont pas si amoureuses et si passionnées, qu'y faire, pourvu qu'il y ait quelque feu ! J'aime mieux qu'on me prenne pour un homme d'esprit que pour un homme amoureux.⁵²⁴

Nonostante l'anonimo rivendichi con orgoglio la propria abilità di buon retore, anch'egli dimostra di considerare stile dell'amore e stile dell'ingegno come due cose incompatibili.

Una delle idee che assicurarono il successo agli autori delle *Portoghesi* fu quella di legittimare la rottura delle regole e l'inaugurazione di uno stile originale ricorrendo al formato epistolare. Fino ad allora, l'unico modello riconosciuto era stato quello letterario promosso dai trattatisti e dai libri d'autore, ispirato ad astratti ideali di eleganza. Che fossero autentici documenti, esempi da imitare o scritture d'occasione, per essere ammesse alla pubblicazione le lettere dovevano rispettare sempre determinati canoni di perfezione artistica. E' facile immaginare che i comuni scriventi si sforzassero di imitare gli esempi proposti, riuscendo proporzionalmente alle loro effettive capacità e conoscenze, oltre che ad altri fattori quali l'occasione della corrispondenza e l'urgenza della scrittura. Le poste

⁵²³ ANONIMO, *Réponses [de Grenoble] aux Lettres Portugaises*, in *Lettres portugaises et Suites*, a cura di Anne-Marie Clin-Lalande, Parigi, Le Livre de Poche 1993, pp. 167-168.

⁵²⁴ *Ivi*, p. 168.

dovevano traboccare di lettere ‘irregolari’, ma l’epistolografia ufficiale non le considerava altro che modelli negativi da rimpiazzare con quelli accettabili.

Il genere rinascimentale del libro di lettere aveva tuttavia reso ammissibile la diffusione a stampa di testi suppostamente autentici. Dal momento che la pubblicazione di un epistolario era motivata, tra Cinque e Seicento, da un fine esemplare, le lettere che lo componevano dovevano pur sempre presentare le caratteristiche formali richieste dall’epistolografia letteraria, cosa che si poteva ottenere selezionando il materiale d’archivio, modificandolo oppure creando dei testi *ex novo*. Benché lontani dall’esprimere una verità documentaria, i libri di lettere erano almeno nominalmente composti da effettivo materiale privato. Si può affermare perciò che, nonostante in pratica non avvenisse mai, la pubblicazione di epistole di qualità inferiore era in linea teorica possibile.

La novità delle *Portoghesi* non consistette dunque nel dichiarare le lettere autentiche, ma nello sfruttare l’ambigua natura degli epistolari per pubblicare scritture irregolari a solo scopo patetico, ignorando il filtro dell’esemplarità. Altra spiegazione va cercata poi nella tradizionale visione della lettera come strumento per comunicare aspetti intimi della propria vita e per rivelare le emozioni più nascoste,⁵²⁵ consolidata dall’esempio di tante eroine letterarie che, dalle *Heroides* ai romanzi barocchi, avevano fatto del lamento epistolare un *topos* apprezzato. Il ricorso alla lettera comportò inoltre lo speciale vantaggio di consentire alla storia della monaca portoghese di delinearsi da sola attraverso la semplice successione dei documenti che la testimoniavano, secondo un procedimento già sperimentato in passato, che consentiva in questo caso al narratore di evitare interventi in grado di spezzare l’illusione del documento. Era nato così il primo esempio di romanzo epistolare.

⁵²⁵ R. ADAMS DAY, *Told in letters*, cit., pp. 90-91.

La moderna narrativa epistolare sorgeva dunque dall'accantonamento della lettera come genere e dall'impiego in chiave retorica della lettera come scrittura d'uso, passaggio che coincise con la sostituzione del vecchio stile dell'artificio col nuovo stile della natura. La presenza nel romanzo di lettere/documento non era però una novità: differente era il piano d'azione, ma simile il procedimento che permetteva alla lettera di trasformarsi in una testimonianza. Come spiegato nel capitolo 3 l'intercettazione, sottraendo il testo al cerchio primario della comunicazione, era il meccanismo che consentiva, nei romanzi e nelle novelle del Seicento, di rivelare ai personaggi illecite passioni e inconfessabili delitti. Anche nel romanzo epistolare moderno l'intercettazione è ciò che attesta il valore documentario delle lettere, passando però dall'interno all'esterno del racconto e interessando non più i protagonisti della storia ma quelli della cornice, ossia l'editore e il pubblico reale.⁵²⁶ Ogni storia epistolare è infatti preceduta dal breve resoconto di come l'editore si sia impossessato del carteggio e abbia deciso di darlo alle stampe, rivelando al pubblico storie e sentimenti 'autentici'. L'espedito del manoscritto ritrovato, intrinseco alla narrativa epistolare moderna,⁵²⁷ poteva aver illuso i primi lettori delle *Portoghesi*, ma difficilmente quelli delle tante imitazioni che le seguirono. Che fosse creduto o no, era poco importante, non essendo la sua funzione quella di persuadere il pubblico della veridicità documentaria degli scritti, ma quella di stipulare un patto con i lettori a garanzia della verosimiglianza di situazioni, caratteri e stile.

⁵²⁶ Sulla letteratura epistolare come risultato di un'intercettazione e sul voyeurismo del pubblico si vedano: C. GUILLÉN, *Notes toward the Study*, cit., pp. 100-101; T.O. BEEBEE, *Epistolary fiction in Europe*, cit., pp. 8-9; GUY FESSIER, *L'épistolaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, pp. 56-59; F. CALAS, *Le roman épistolaire*, cit., pp. 56-57.

⁵²⁷ R. ADAMS DAY, *Told in letters*, cit., pp. 86-87; L. VERSINI, *Laclos et la tradition*, cit., p. 252-255; CHRISTIAN ANGELET, *Le topique du manuscrit trouvé*, in « Cahiers de l'Association internationale des études françaises », Année 1990, Volume 42, Numéro 1, pp. 166-168; M.C. GRASSI, *Lire l'épistolaire*, cit., p. 111; F. CALAS, *Le roman épistolaire*, cit., p. 9.

10) Esperimenti italiani: Girolamo Brusoni

Nonostante condizioni simili, un cambiamento come quello avvenuto in Francia difficilmente avrebbe potuto verificarsi in Italia. L'estesa sperimentazione di forme miste e l'esaurimento delle vecchie convenzioni avevano creato in entrambi i Paesi i presupposti per la nascita del moderno romanzo epistolare, ma fu la scoperta delle potenzialità retoriche della lettera come documento a innescarla. Benché possibile dal punto di vista tecnico, l'apertura a modelli di scrittura estranei alla tradizione incontrò probabilmente un fortissimo ostacolo nella soggezione dei nostri intellettuali al principio di imitazione, che li autorizzava a cercare unicamente nel passato le risposte ai problemi del presente, e non al di là del recinto letterario. Sintomatico di tale atteggiamento fu, alcuni anni più tardi, il successo dell'*Arcadia*, movimento di nostalgica innovazione che individuò nel 'ri-torno' all'ordine e nella 'ri-scoperta' di precedenti modelli poetici la formula per uscire dalla crisi dell'estetica barocca.

Lo sviluppo delle risorse patetiche e narrative dell'epistolografia italiana soffrì forse di questo culto dell'ideale, che inchiodò la lettera alla sua funzione esemplare e ne inibì la conversione in direzione documentaria. Responsabile della mancata svolta potrebbe essere stata dunque la stessa «tradizione retorico-umanistica» cui Alberto Asor Rosa imputa, più in generale, l'implosione dell'esperienza romanzesca italiana.⁵²⁸ Solo pochissimi autori tentarono di sottrarsi alla tirannia del codice e al dovere di esibirsi in virtuosismi retorici per consentire alla lettera maggiore libertà, con risultati che rivelano la tendenza dell'epistolografia a conquistare la ribalta del racconto e a emanciparsi dall'inquadramento narrativo tradizionale. Per quanto virtualmente produttivi, gli

⁵²⁸ A. ASOR ROSA, *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura italiana*, III: *Le forme del testo*, II: *La Prosa*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1984, p. 746.

esperimenti italiani contribuirono però solo in minima parte all'evoluzione del genere, risultando troppo isolati per incontrare emuli disposti a valorizzarne le qualità. Meritano tuttavia di essere studiati per il carattere premonitore delle tecniche impiegate e per la somiglianza di alcuni degli esiti raggiunti con quelli tipici di fasi storiche più avanzate.

Come assecondò la ricerca di una via italiana al romanzo, la veneziana Accademia degli Incogniti sollecitò anche la creazione di una nuova epistolografia, per cui intravide un futuro nella commistione con la narrativa. Ho già ricordato l'apporto degli accademici alla rinascita dell'epistola eroica e sottolineato il ricorso del loro principe, Giovan Francesco Loredano, alla forma epistolare nei *Dubbi amorosi*. Fu probabilmente lo stesso Loredano, autore di un epistolario cui spettò un duraturo successo editoriale,⁵²⁹ a convogliare l'interesse dell'Accademia verso la narrativa semiepistolare, di cui fu il primo sostenitore, come dimostra l'ingente quantità di lettere presente nei suoi scritti d'invenzione.⁵³⁰ E' facile credere che l'esempio del Principe abbia stimolato gli accademici a esercitarsi in questo campo e che il suo sostegno abbia incoraggiato due membri d'eccezione come Girolamo Brusoni e Ferrante Pallavicino a tracciarvi all'interno strade inconsuete.

Le provocatorie dichiarazioni contro la moda dei concetti e contro lo stile artificioso che la distinguono hanno fatto dell'opera di Brusoni una miniera di esempi per gli studiosi interessati all'antiseicentismo.⁵³¹ Nelle introduzioni come nel corso dei testi, lo scrittore rivendicava a più riprese il proprio diritto di

⁵²⁹ Prima edizione: G.F. LOREDANO, *Lettere del signor Gio. Francesco Loredano*, Venezia, Guerigli, 1653.

⁵³⁰ C.E. KANY ne ha contate 94 nelle sole *Novelle* (*The Beginnings of the Epistolary*, cit., p. 92).

⁵³¹ EMILIO ZANETTE, *Antiseicento nel Seicento a Venezia*, in «Nuova Antologia», fascicolo 1932, XCVI, 1961, pp. 503-505; ARMANDO MARCHI, *Barocco e antibarocco: il romanzo di Girolamo Brusoni* in *Sul romanzo seicentesco. Atti dell'Incontro di studio di Lecce* (29 novembre 1985), a cura di Gino Rizzo, Galatina, Congedo Editore, 1987, pp. 7-27.

«scrivere alla moderna, cioè come si vuole»,⁵³² opponendosi a chi censurava ogni stile non ricalcato su quello degli antichi. Simili prese di posizione consentivano a Brusoni di consolidare la propria immagine di irregolare e di intensificare l'aura scapigliata che lo circondava, ma erano anche l'espressione di un'insofferenza reale. La sua impazienza verso qualsiasi tipo di imposizione scaturiva infatti da una sincera disposizione sperimentale che, senza farne un rivoluzionario, lo rese uno dei narratori più originali della sua epoca.⁵³³

La sua Trilogia di Glisomiro è comunemente ritenuta il punto di approdo di una ricerca indirizzata alla trasfigurazione romanzesca del quotidiano, per il linguaggio fluido, l'ambientazione domestica e l'attenzione al particolare concreto che ne sono la cifra poetica. La relativa naturalezza con cui Brusoni racconta le avventure di Glisomiro e dei suoi amici permette alla Trilogia di spiccare sulla produzione coeva come un presagio di quella che sarà la letteratura settecentesca.⁵³⁴ Ma anche tra le prove che l'avevano preceduta, comprese le più remote, si notano i segni di una viva propensione alla ricerca di formule originali.

A proiettare l'opera di Brusoni verso la modernità è senza dubbio la tensione autobiografica che la anima.⁵³⁵ Protagonista indiscusso dei principali romanzi dell'autore e di alcuni componimenti sparsi è infatti l'autore stesso, a malapena celato dietro agli pseudonimi di Filiterno e di Urbano Glisomiro.⁵³⁶ Cresciuto con la passione per la poesia del Tasso, Brusoni aveva trovato nella trasposizione letteraria un sistema per propagandare un'immagine di sé ricalcata su un ideale cortigiano di inquieta sprezzatura e per reinterpretare in chiave eroica le

⁵³² G. BRUSONI, *La Fuggitiva*, cit., p. 8.

⁵³³ A. MARCHI, *Il Seicento en enfer. La narrativa libertina del Seicento italiano*, in «Rivista di letteratura italiana», 1984, II, 2, p. 358.

⁵³⁴ A. ASOR ROSA, *La narrativa italiana del Seicento*, cit., 1997, pp. 169-170.

⁵³⁵ ROBERT SCHOLES - ROBERT KELLOGG, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 240-242.

⁵³⁶ MARIA ANTONIETTA CORTINI, *Girolamo Brusoni e il romanzo della retorica*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 17-35; F.P. FRANCHI, «Dietro una siepe di bosso», cit., pp. 39-40.

controverse vicende della sua esistenza.⁵³⁷ I singolari presupposti della narrativa brusoniana non diedero luogo a cambiamenti improvvisi, ma a una rielaborazione delle forme consuete in vista della rappresentazione di elementi realistici misti a luoghi comuni dell'immaginario secentesco. Al termine del percorso il tema autobiografico confluì nella forma romanzo, purificata dei suoi aspetti più fantasiosi e calata nel contesto borghese della Venezia di metà Seicento, abbandonando sul cammino abbozzi di soluzioni meno compromesse con la narrativa pura, come quelle scaturite dalla commistione con l'epistolografia.

Per tutta la vita Girolamo Brusoni diede prova di grande interesse nei confronti delle lettere. Oltre a pubblicare e progettare epistolari,⁵³⁸ fu autore di una traduzione del *Sécretaire de la cour* di Jean Puget de la Serre, pubblicata nel 1661 a Venezia per Francesco Storti, con il titolo *Il segretario di corte, o le maniere di scrivere alla moderna*. Ma fu soprattutto nella narrativa che esercitò, almeno in gioventù, la sua vena letteraria, a cominciare dalla *Fuggitiva* (1639), romanzo a chiave ispirato agli scandalosi amori di Pellegrina, figlia di Bianca Cappello, che fu il suo primo successo, pur non essendo stato la sua prima prova. Se bisogna credere alle note paratestuali delle opere successive, Brusoni era stato infatti autore, durante l'adolescenza, di un discreto numero di manoscritti dati alle stampe soltanto a partire dall'approdo veneziano, come l'*Ambizione calpestata*, breve romanzo di soggetto militare composto quando Brusoni aveva quindici anni⁵³⁹ e lo *Scherzo di fortuna*, presentato come «il primo scherzo» della penna dell'autore⁵⁴⁰ (entrambi 1641), mentre gli *Aborti dell'occasione*, miscellanea di

⁵³⁷ Per un completo profilo biografico di Brusoni è sempre valido GASPARE DE CARO, *Brusoni, Girolamo* in DBI, vol. 14, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 712-720.

⁵³⁸ Nella sua *Bibliografia degli scritti di Girolamo Brusoni* F.P. FRANCHI elenca almeno otto titoli di opere da stamparsi presumibilmente composti, in tutto o in parte, di lettere (in «Studi Secenteschi», XXIX, 1988, pp. 305-310).

⁵³⁹ G. BRUSONI, *L'ambizione calpestata*, Venezia, Gasparo Corradici, 1641, p. 6.

⁵⁴⁰ ID., *Lo Scherzo di Fortuna*, Venezia, Gasparo Corradici, 1641, p. 5.

discorsi accademici, ragguagli di Parnaso e lettere pubblicata nello stesso anno, sembrerebbero frutto di anni più recenti.

Lo *Scherzo di fortuna* è il primo capitolo della saga autobiografica di Brusoni, che nei panni di Filiterno vi racconta una toccante storia di amore infantile, perduto e ritrovato. Fidanzatasi giovanissima con il protagonista, la bella Lisaura è costretta a lasciare la Dabbaia⁵⁴¹ per trasferirsi a Zanvicea⁵⁴² e diventarvi sposa di Fiorindo, ma il passare degli anni non attenua i sentimenti di Filiterno, che in maniera del tutto fortuita ritrova un bel giorno Lisaura cresciuta, scoprendola vedova, ammalata e forse innamorata dell'amico Filandro. Brusoni sviluppa la vicenda secondo i *clichés* della novella amorosa, rallentando la soluzione dell'intreccio tramite la moltiplicazione degli intrighi, degli equivoci, degli scambi di persona e dei colpi di scena, clamoroso fra tutti quello finale della decisione di Filandro, commosso dalla fedeltà di Filiterno, di rinunciare a Lisaura. Considerando unicamente la trama, lo *Scherzo di fortuna* non presenta insomma tratti di originalità, a parte il dichiarato carattere autobiografico, mentre è a livello di invenzione narrativa che rivela l'ingegno del suo autore. La lunga novella altro non è, infatti, che una lettera scritta da Filiterno a Laurindo, in cui sono ripercorse tutte le tappe del ritrovamento di Lisaura, dal primo incontro al fidanzamento finale. A differenza di quanto accade nell'*Historia de duobus amantibus*, nel *Novellino* di Masuccio Salernitano o nelle *Novelle* di Bandello, importanti precedenti di associazione tra novella e genere epistolare, nello *Scherzo di fortuna* la lettera non è un semplice contenitore, ma la forma stessa della novella, dissimulata da resoconto di notizie. L'effetto di tale metamorfosi è un meraviglioso smarrimento, amplificato dall'incipit brusco:

⁵⁴¹ Allusione a Badia Vengadizza, località in cui Brusoni trascorse l'infanzia, DE CARO, *Brusoni, Girolamo*, cit. p. 712.

⁵⁴² Anagramma di Vicenza.

A torto vi lamentate, signor mio, della necessità che infino ad ora m'ha trattenuto dallo scrivervi quanto m'è a questi giorni avvenuto. E chi son io che possa comandare a quella necessità che, nel rigore delle sue leggi implacabile, tra lacci fatali incatena gli animi nostri e tirannicamente gli signoreggia? Scriverò nondimeno non a suo dispetto, ma per vostro amore, e vi racconterò un novello scherzo di fortuna somigliante all'antiche favole, se la debilezza del mio ingegno e la povertà dello stile ancor vaneggiante tra' caratteri fanciulleschi non gli togliesse gran parte di sua bellezza. Ma se non può farmi lodevole l'artificiosa eloquenza, facciammi degno di scusa la semplice verità, e lode infinita mi parrà di conseguire se il vostro amico desiderio ne rimarrà appagato.⁵⁴³

Brusoni incalza il lettore dosando sapientemente informazioni e misteri, confondendo le sue aspettative e suscitando in lui interrogativi sull'identità dello scrittore, sulla qualità della vicenda, e, non ultimo, sulla natura di ciò che sta leggendo.

L'invenzione ha due esiti importanti. Il primo è l'irruzione nel racconto di una dimensione soggettiva sconosciuta alla narrativa dell'epoca, versata per il lirismo ma non abituata ad accogliere interpretazioni personali degli eventi. Così nello *Scherzo di fortuna*, o meglio in alcune sue parti, è possibile conoscere ciò che accade unicamente attraverso lo sguardo parziale del narratore, che non esita a esprimere le sue impressioni e i suoi giudizi. La scena della visita di Filiterno e Filandro al capezzale di Lisaura, nelle primissime pagine, risente molto di questo taglio, da cui trae notevole freschezza.

Caduta inferma Lisaura, come vi scrissi, il dovere dell'amicizia mi chiamò a visitarla. Venne meco Filandro ed ebbi occasion di maravigliarmi che quegli ch'altre volte m'aveva disiderato compagno indivisibile acconsentisse allora malvolentieri d'accompagnarmi. La trovammo in quell'ora tormentata dalla febbre declinante. Quel viso ne' suoi pallori vezzoso, quegli occhi torbidi e languidetti, quella chioma dolcemente scarmigliata trassero il cuor di petto a Filandro. Me n'avvidi, ma oppresso da altri pensieri mi tacqui.

Postomi a sedere a capo del letto della bella inferma, vidi aprirsi una scena nella quale mi si rappresentò la tragedia d'un cuore amante. Sedevami all'incontro Filandro. Dopo brevi parlari notai i suoi sguardi così incerti che venni a conoscere la incertezza de' suoi interni contrasti. Era la sua favella così rara e disciolta che non mi pareva di ragionar con Filandro.⁵⁴⁴

⁵⁴³ G. BRUSONI, *Lo Scherzo di Fortuna*, cit., pp. 7-8.

⁵⁴⁴ *Ivi*, pp. 8-9.

La situazione è di maniera, così come alcune trovate retoriche (la metafora teatrale, l'annominazione dell'aggettivo 'incerto') ma la scelta di un punto di vista limitato le dona vivacità, favorendo la creazione di un clima di mistero – nessuno sa cosa provino i diversi personaggi, lo stesso Filiterno è costretto a congetture - e l'immedesimazione del lettore.

Addentrandosi nella vicenda il gusto per l'affabulazione prende il sopravvento su quello per la resa soggettiva delle situazioni, lasciando scivolare in secondo piano l'impostazione epistolare, che ritorna prepotentemente in primo piano al termine del romanzo, grazie anche all'inclusione di un congedo e di formule di saluto:

Tanto posso dirvi per ora, amico dolcissimo. Nell'avvenire poco si spera, molto si teme. Se in così debile età mi sono avvenute tante e così diverse e gravi disavventure potrò anch'io dire un giorno col nostro nobilissimo Tasso:

Intempestivo senso ebbi agli affanni,
Ch'anzi stagion matura
L'acerbità de' casi e de' dolori
In me rendé l'acerbità degli anni.

Procuro intanto di camminare nel diritto sentiero della ragione, ma amore e la giovinezza son due precipitosi torrenti che dalla fortuna e dal fato resi più gonfi e formidabili mi s'attraversano e m'impediscono. Se potete spezzar le catene che mi vi tolgono, spezzatele per amor mio e ritornate a vedermi daddovero

I' Agitato Costante.⁵⁴⁵

Altra conseguenza dell'invenzione epistolare è l'incertezza sull'esito preciso degli eventi. Da un punto di vista temporale, infatti, ciò che Filiterno descrive deve essere per forza accaduto prima che il personaggio si sia messo a scrivere. Brusoni immagina però che la lettera che forma il corpo della novella non sia stata scritta a vicenda conclusa, ma in un momento intermedio molto prossimo al

⁵⁴⁵ *Ivi*, pp. 111-112.

finale: gli ultimi particolari riferiti a Laurindo riguardano un presente che sembra preludere a una conclusione felice, ma non abbastanza da allontanare il timore di ulteriori tragici sviluppi.

Perché Lisetta ci sgridava ch'erano le cinque ore di notte e che quella della cena era ormai passata ci mettemmo a tavola; né vi fu cosa, che ci turbasse fuor che un picciolo svenimento di Lisaura dopo il quale parve che desse principio a migliorare, benché il suo miglioramento in otto giorni non abbia fatto gran mutazione. Filandro e io la visitiamo ogni giorno più volte e ci pare che debbia risanarsi, ma i medici ne spaventano co' lor pessimi auguri e il signor Nastro è meco sdegnato perché trovandomi quasi sempre febbricitante con tutta la sua medicina non può confinarmi in letto.⁵⁴⁶

La novella si chiude dunque con un enigma sulla sorte di Lisaura, reso ancor più drammatico dal contrasto tra le previsioni positive di Filiterno e Filandro, voci cariche di aspettative e forse perciò troppo ottimiste, e quelle negative dei medici.

Il modo in cui epistolografia e narrativa convergevano nello *Scherzo di fortuna* era inconsueto per il Seicento, ma non lo sarebbe stato nel secolo successivo. L'idea brusoniana di materializzare la metafora della narrazione come lettera sembra infatti anticipare quella che diverrà la variante di romanzo epistolare più comune nel Settecento, quella cioè in cui le lettere sono indirizzate a un confidente esterno alla storia, definita 'statica' da François Jost e ricondotta al modello della *Vie de Marianne* e dei *Dolori del giovane Werther*.⁵⁴⁷ Poco importa che, a differenza di romanzi più moderni, basti una sola lettera a raccontare la storia dello *Scherzo di fortuna*: la tecnica vi dà già i suoi frutti migliori in termini di evocazione di una relazione intima tra narratore e pubblico, di uso di una lingua più colloquiale rispetto a quella tipica delle opere contemporanee e di creazione di un'efficace tensione narrativa.⁵⁴⁸ Solo l'adesione della trama agli stereotipi narrativi dell'epoca, il gusto per la moltiplicazione dei

⁵⁴⁶ *Ivi*, pp. 110-111.

⁵⁴⁷ F. JOST, *L'evolution d'un genre*, cit., p. 125.

⁵⁴⁸ *Ivi*, cit., pp. 126-136.

nodi e l'inverosimile quantità di eventi affastellati in un'unica, lunghissima lettera ancorano lo *Scherzo* agli schemi del suo tempo. Brusoni concepisce la storia secondo principi di ordine geometrico, sfrutta in modo discontinuo i vantaggi della focalizzazione soggettiva, appesantisce il tutto con numerose digressioni e non considera la possibilità di estendere lo stile disinvolto impiegato da Filiterno nello scrivere a Laurindo alle numerose lettere riportate nel racconto, composte invece a imitazione del linguaggio poetico e oratorio dell'epoca. Lo stesso Filiterno, nello scrivere a Lisaura un'apologia di Filandro, si abbandona a una lunga perorazione ricca di apostrofi e di domande retoriche,⁵⁴⁹ come se l'epistolarità potesse autorizzare uno stile più immediato e cordiale esclusivamente a livello di narrazione, continuando a vincolare i personaggi alle norme del codice letterario.

Altro volume pubblicato nel 1641 è la raccolta degli *Aborti dell'occasione* che, come spiegato dall'introduzione, riunisce scritti occasionali e frammenti di opere mai completate né date alle stampe prima di allora. Un nuovo esperimento di commistione tra epistolografia e narrazione autobiografica è presente nella terza parte del libro, che Brusoni dedica ai resti di un volume giovanile intitolato *I Deliri della fanciullezza*, a suo dire andato perduto.⁵⁵⁰ Ciò che ne rimane sono sette lettere scritte a membri della famiglia e a esponenti dalla nobiltà ferrarese, frammenti di un romanzo autobiografico dedicato all'oscura vicenda dell'amore di Filiterno per una certa Emilia, ostacolato dalle calunnie del rivale Duilio. La storia, difficile da ricostruire a causa della mancanza di sufficienti elementi di raccordo tra i vari brani epistolari, si conclude con l'allontanamento di Filiterno da Ferrara, forse un'allusione edulcorata agli incidenti che costrinsero Brusoni a

⁵⁴⁹ G. BRUSONI, *Lo Scherzo di Fortuna*, cit., pp. 22-29.

⁵⁵⁰ ID., *Gli aborti dell'occasione*, Venezia, Heredi Sarzina, 1641, p. non numerata.

cercare rifugio a Venezia.⁵⁵¹ Ogni lettera è una sorta di memoriale in cui sono descritte nei particolari lunghe sequenze narrative, con interi dialoghi tra i personaggi e precisazioni su aspetti del costume contemporaneo come il gioco della racchetta⁵⁵² o il trasporto in carrozza. La dimensione narrativa è centrata sull'evoluzione dei rapporti tra Filiterno e gli altri personaggi: le lettere raccontano di un chiarimento con il Duca, di un litigio con Emilia e del triste congedo da lei, di un incontro rappacificatore con Duilio, di una predica del padre al figlio troppo irresponsabile e dedito agli amori.

Non è dato sapere quale veste avrebbero dovuto assumere i *Deliri della fanciullezza* secondo il progetto originale, e dunque se Brusoni avesse avuto in mente fin dall'inizio di organizzare la storia come un vero e proprio romanzo epistolare del tipo *Werther*,⁵⁵³ ipotesi affascinante che sembrerebbe però smentita da alcune incongruenze. Le lettere dovrebbero essere infatti di pugno di Filiterno,⁵⁵⁴ ma in molti passaggi egli vi compare come un personaggio tra gli altri, limitandosi l'uso della prima persona al proemio e alla chiusura delle lettere. Anche lo sviluppo del racconto attraverso un punto di vista onnisciente appare poco consoni con l'invenzione epistolare e lascia credere che i brani pubblicati negli *Aborti* corrispondano a materiali preparatori di un romanzo tradizionale, sbrigativamente trasformati in lettere per renderne ammissibile il recupero in sede editoriale.

Per quanto accidentale possa essere stato il ricorso alla tecnica epistolare, agli occhi del lettore di oggi esso non può che accentuare i caratteri di modernità

⁵⁵¹ G. DE CARO, *Brusoni, Girolamo*, cit., p. 713.

⁵⁵² Per notizie sul gioco della racchetta, antenato del tennis, si veda il *Trattato del giuoco della palla* di ANTONIO SCAINO, dedicato ad Alfonso II d'Este presso la cui corte era molto praticato (ed. moderna a cura di Giorgio Nonni, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 2000).

⁵⁵³ Di romanzo epistolare parla esplicitamente F.P. FRANCHI, "*Dietro una siepe di bosso*", cit., pp. 37-38.

⁵⁵⁴ Mancano le sottoscrizioni, ma il caso dell'intestazione «Al signor Gio. Girolamo Mari suo cugino» (p. 189) orienta in questo senso.

dell'opera, lontanissima sia nella forma che nella sostanza dal romanzo allora in voga. Le complicate macchine della narrativa barocca lasciano spazio nei *Deliri* a una storia che si presuppone lineare, le ambientazioni superbe ed esotiche sono sostituite da interni borghesi e da luoghi domestici (è menzionata per esempio la località di Masi, nei pressi di Ferrara),⁵⁵⁵ travestimenti e scambi di persona non sono il motore dell'azione, rimpiazzati da incontri e dialoghi che segnano lo sviluppo dei rapporti tra i personaggi, verosimili nelle loro azioni e nei loro sentimenti. A tutto ciò si accompagna uno stile fluidissimo, dai periodi brevi e schietti, privo quasi del tutto di figure retoriche, ma segnato in compenso da espressioni colloquiali estrapolate dalla vita quotidiana. La prima lettera, indirizzata alla contessa Camilla, si apre per esempio così:

Tornava il conto veramente che 'l signor Ottavio venisse a dirvi che 'l signor Duca ha tenuto questa mattina Filiterno a lunghi ragionamenti acciocché vi saltasse il capriccio di sapergli. Signora, poich'io non posso disubbidirvi, scusatemi se non vi dico tutto quel che potrete. Eccovi quanto io posso.

Trovato il signor Duca Filiterno alle sbarre della racchetta in compagnia del conte Giovambattista che il favoriva della lezione d'un suo leggiadrisimo idillio: «A Dio Filiterno» disse, «so che sebben siete giovinetto non avete però cervello da giovinetto.» E perché altro non soggiugneva, Filiterno con un poco d'alterazione rispose: «Signor eccellentissimo, ho quest'obbligo alla natura, che avendomi fatto grande di persona non ha voluto farmi picciolo di cervello.» Il Duca, allora, trattolo ridendo da parte dopo alcuno scherzo, con quella grazia ch'è il condimento di tutte le sue azioni il richiese della cagione che 'l teneva travagliato dell'animo. Restò Filiterno alquanto sopra di sé per questa dimanda, ma perché non c'era tempo di prender consiglio pensò di tirar in lungo il rispondere per non cader sulle prime in qualche sconvenevolezza.⁵⁵⁶

E' una prosa accurata, non priva di arguzie, ma che sembra voler dissimulare il suo carattere letterario assestandosi sul tono garbato di una conversazione amichevole.

Senza conoscere l'assetto definitivo che i *Deliri della fanciullezza* avrebbero dovuto assumere non è possibile stabilire con certezza se l'uso di una prosa

⁵⁵⁵ G. BRUSONI, *Gli aborti dell'occasione*, cit., p. 173.

⁵⁵⁶ G. BRUSONI, *Gli aborti dell'occasione*, cit., pp. 163-165.

naturale e la scelta di contenuti realistici siano da collegare alla forma epistolare. La continuità tra discorso biografico e formato epistolare contribuiva però senza dubbio a sfumare i confini tra realtà e immaginazione, impedendo di stabilire senza tentennamenti cosa ci fosse di vero e cosa di falso nei resoconti di Brusoni.

L'ambiguità è accentuata dalla pubblicazione nel 1642 di un volumetto di *Lettere amoroze* con cui Brusoni diede ulteriore prova del suo interesse per il genere epistolare. Le lettere questa volta non appartengono ufficialmente a un'opera di invenzione ma sono, a detta dell'autore, testimonianze di carteggi veramente intercorsi tra Brusoni e le sue amanti.⁵⁵⁷ In effetti le differenze rispetto ai brani contenuti negli *Aborti dell'occasione* sono notevoli, a partire dall'apertura a funzioni che non sono più solo quella di riferire una serie di eventi, ma anche pregare, lodare, ringraziare, esprimere giudizi, avanzare richieste. Non manca certamente una forte componente narrativa, quasi mai però fine a sé stessa e sempre filtrata dallo sguardo soggettivo del mittente. La silloge delle *Lettere amoroze* è dunque per molti aspetti una raccolta convenzionale non molto dissimile da altri epistolari del Cinque e Seicento, pensati per offrire un'immagine dell'autore attraverso i suoi scritti d'occasione privati.⁵⁵⁸ Le lettere, per quanto false o rimaneggiate, vi compaiono verosimilmente come il documento di un'esperienza reale utile alla conoscenza del talento, dei contatti, della personalità e della biografia del loro autore. Il sospetto è però che obiettivo delle *Lettere amoroze* fosse, in maniera più accentuata che altrove, non la creazione di un ritratto fedele dell'autore, ma la costruzione del suo alter ego romanzesco Filiterno. E' con questo nome che lo scrittore viene infatti ricordato all'interno dell'epistolario, e non con quello reale di battesimo. Mettendo a confronto i

⁵⁵⁷ ID., *Lettere amoroze*, p. n.n.

⁵⁵⁸ Un sunto delle teorie sul contributo dato dall'epistolografia alla nascita del genere autobiografico è in G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere*, cit., pp. 25-49.

contenuti delle lettere con le opere precedenti e successive del Brusoni si notano poi numerose analogie. Molti dei destinatari sono personaggi già noti grazie ai frammenti pubblicati negli *Aborti*: 27 messaggi sono indirizzati alla signora Emilia, 4 alla sua amica Lucilla, due al signor Ottavio, uno alla signora Felice, una al signor Nicolò, una al cugino Giovan Maria Portinari, tutti citati come corrispondenti o protagonisti nei relitti dei *Deliri della fanciullezza*. Anche le situazioni cui si riferiscono le lettere sono spesso le stesse. Nelle *Lettere amorose* si parla del tradimento di Duilio, della malattia di Filiterno, del suo esilio, dell'amore per Lisaura celebrato nello *Scherzo di fortuna* e ricordato negli *Aborti*, del rapporto tormentato con Emilia, fatto di litigi e riappacificazioni. I riferimenti non sono solo a fatti generici, ma anche a episodi circoscritti, come, ad esempio, quello dell'incontro nella Selva tra Filiterno, accompagnato da alcuni parenti, ed Emilia e Lucilla, descritto nella lettera al conte Ottavio degli *Aborti* e ricordato in *Lettere amorose*.⁵⁵⁹ Altre lettere, come quelle a D.B., da identificarsi probabilmente con Dianora/Doremia, e a C.P. rimandano invece a protagonisti e vicende di opere successive, come i *Complimenti amorosi* e l'*Orestilla*, anch'esse ispirate a fatti autobiografici.⁵⁶⁰

Non è cosa di rilievo sapere in che misura i testi pubblicati nelle *Lettere amorose* corrispondano a lettere veramente scambiate o se i fatti che vi sono descritti siano realmente accaduti, poiché, anche se si trattasse di documenti autentici, il loro impiego avverrebbe pur sempre in un contesto non storico – la vita di Brusoni - ma letterario – il mito di Filiterno. E' vero che realtà e finzione tendono, volutamente, a confondersi, ma alla fine sono sempre le ragioni del romanzo a prevalere su quelle della cronaca e della biografia, secondarie rispetto

⁵⁵⁹ G. BRUSONI, *Lettere amorose*, cit., pp. 95-96.

⁵⁶⁰ Per un elenco delle tracce ricorrenti nelle opere giovanili del Brusoni rimando a F.P. FRANCHI, "*Dietro una siepe di bosso*", cit., pp. 41-48.

all'ideale letterario. Letterario è anche il modo in cui Brusoni sceglie di presentare l'epistolario in un'ottica testimoniale più che esemplare. Nonostante la raccolta sia corredata da una tavola di concetti⁵⁶¹ simile a quella di formati editoriali pensati per la consultazione, l'autore rifiuta infatti l'impostazione retorica tradizionale, dichiarando di non aver voluto con le sue lettere comporre testi da imitare o saggi del proprio talento, ma dare voce alla passione.

Il motivo di questa raccolta viene dall'Illustrissimo signor Giovan Francesco Loredano, ed io l'ho ricevuto volentieri per soddisfare oltre al suo desiderio a quello di molti amici. Non ho però voluto dartene per questa volta che una picciola parte, e desidero che tu nel trascorrerla pensi che queste sono lettere scritte per servire alla necessità degli accidenti, non per ostentazione d'ingegno; che quando avessi voluto scrivere per sollievo de' poveri innamorati avrei tenuto e stile e maniera diversa. Il giudizio de' critici non dovrebbe aver giurisdizione in questo libro, non potendosi regolar con la penna gli sregolati affetti d'amore.⁵⁶²

L'affermazione suona come una presa di distanza rispetto agli epistolari galanti dell'epoca, tanto impegnati a raggiungere un astratto livello di perfezione. E' invece fondamentale per Brusoni ribadire che la sua raccolta non intende proporre un ideale di scrittura e di comportamento, ma riflettere una personalità e un'esperienza amorosa inimitabili.

Dal punto di vista stilistico i risultati sono notevoli, Jeannine Basso ritiene addirittura le *Lettere amorose* «parmi les meilleures du temps».⁵⁶³ Il giudizio è pienamente condivisibile, per quanto il disordine annunciato dall'autore nell'introduzione vada inteso piuttosto come rottura di un modello troppo rigido che come abbandono di qualsiasi criterio organizzativo della composizione. Anche nelle lettere più tumultuose si nota l'impegno profuso da Brusoni nella ricerca di effetti retorici e di equilibrio tra le parti. Manca semmai una costanza

⁵⁶¹ G. BRUSONI, *Lettere amorose*, cit., pp. n.n. (XV-XXIII).

⁵⁶² *Ivi*, pp. n.n. (VIII-IX).

⁵⁶³ J. BASSO, *Le genre épistolaire*, cit., p. 631.

stilistica dell'opera nel suo insieme, sostituita da un insieme di forme eterogenee dettate dalla situazione e dalla disposizione interiore del mittente. A Perina Filiterno scrive lettere scherzose tutte bisticci, a D.B. anelli di lunghi periodi malinconici ricchi di metafore e prosopopee, a Emilia rimproveri e galanterie, senza risparmiare espressioni colloquiali, neologismi e calchi del parlato.

Benché ne anticipino alcuni caratteri, le *Lettere amorose* del Brusoni sono ben lontane dal diventare romanzo epistolare, mancando loro la capacità di disporsi secondo una linea narrativa riconoscibile. Piccoli cicli si susseguono nella raccolta, frammenti di una storia che le lettere da sole non sono però in grado di raccontare. Il romanzo al quale idealmente appartengono è quello incompiuto di Filiterno, cui Brusoni rinunciò, negli anni successivi, a conferire una forma epistolare, preferendole un impianto diverso. Come preannunciato, l'esperimento del romanzo autobiografico andò piano piano trasformandosi in quello del romanzo di costume, dove alla rappresentazione dell'esperienza personale si sostituiva quella del microcosmo sociale.

11) Ferrante Pallavicino

A quanto risulta dalle conoscenze attuali, gli esperimenti di Brusoni rimasero nell'ombra e non ebbero alcuna influenza sullo sviluppo del romanzo epistolare. Diversa fu la sorte di quelli compiuti dal collega Pallavicino, cui la diffusione in terra straniera garantì maggiore fortuna.

La cifra esistenziale e letteraria di Ferrante Pallavicino fu un'audacia che spesso sfociò nella sconsideratezza. Il giovane autore, morto nel 1644 all'età di ventinove anni, fu l'unico Incognito a svolgere un discorso apertamente polemico

rispetto alle istituzioni del tempo e a pagare con la vita le proprie intemperanze.⁵⁶⁴

E' considerato l'esponente dell'Accademia più vicino allo spirito del libertinismo,⁵⁶⁵ per la sua concezione dell'attività letteraria come smascheramento delle imposture perpetrate dal potere, sia in ambito etico-politico che in ambito religioso.⁵⁶⁶ Da un punto di vista formale la sua ricerca puntò soprattutto su un impiego eterodosso, se non addirittura scandaloso, di generi consolidati, trasformati nel mezzo di una pungente satira.⁵⁶⁷ E tra questi generi, l'epistolografia fu quello che meglio si prestò a fare da contenitore alla beffarda ironia dello scrittore.

Il primo testo in cui le lettere sono associate alla rivelazione di un abuso di potere è *L'Ambasciatore invidiato*, su cui ho già avuto modo di soffermarmi. Sia nel romanzo che nell'inserito novellistico le lettere occupano una parte di grande rilievo: lettere menzognere sono all'origine delle sventure del protagonista Albisio e della dama corsa, ma è anche grazie a una lettera, questa volta apologetica, che Albisio riesce a ristabilire la verità sul proprio operato.⁵⁶⁸ Il giovane Pallavicino mostra nel romanzo di avere già a cuore il tema della corruzione dei governi, senza però rivelare pienamente la propria vena satirica.

E' attraverso i romanzi religiosi, invece, che comincia a emergere il lato più spregiudicato dello scrittore. Contravvenendo alle regole del decoro, Pallavicino tratta la storia sacra trascurandone il significato spirituale, senza mostrare un

⁵⁶⁴ GIORGIO SPINI, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Roma, Editrice Universale di Roma, 1950, pp. 184-186.

⁵⁶⁵ M. CAPUCCI, *Introduzione*, cit., pp. 24-25.

⁵⁶⁶ A. MARCHI, *La rete di Ferrante* in F. PALLAVICINO, *Il corriere svaligiato*, cit., pp. XXIX-XXXI.

⁵⁶⁷ Come capitò al manuale di retorica più famoso dell'epoca, sbeffeggiato nella *Rettorica delle puttane*. Cfr. LAURA COCI, *Introduzione* a F. PALLAVICINO, *Rettorica delle puttane*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1992, pp. XXXII-XLI.

⁵⁶⁸ F. PALLAVICINO, *L'Ambasciatore invidiato*, cit., pp. 35-39.

sincero interesse per gli aspetti devozionali.⁵⁶⁹ Posti sullo stesso piano della storia secolare, gli episodi della Bibbia sono usati come pretesto per rivelare il peggio della politica: strategie, intrighi e inganni. La critica della ragion di Stato raggiunge il vertice nella *Bersabee*,⁵⁷⁰ romanzo ispirato alla vicenda di Davide e Betsabea narrata nel secondo libro dei Re (11-12). Il dettato biblico è spoglio di particolari e si limita alla descrizione dei principali fatti: dopo aver condotto a palazzo Betsabea come propria amante e averla messa incinta, Davide tenta di nascondere l'accaduto richiamando dalla guerra il marito della donna, Uria, e ordinandogli di incontrare la moglie. Al rifiuto del soldato, Davide comanda al generale Ioab di porre Uria in prima fila durante la battaglia, causando così la sua morte.

Ferrante Pallavicino sottopone l'episodio a un processo di *amplificatio* mirato a rendere più drammatico il tema, già presente nell'originale, della sopraffazione dei grandi, e ad aggiungervi quello, tutto nuovo, della malizia delle donne. Betsabea, che nella Bibbia è una figura affatto passiva, nel romanzo è presentata tutt'al contrario come un'esperta cortigiana, scaltra amministratrice delle proprie grazie, abile nel dissimulare, lesta a tradire il fedelissimo consorte. Questo cambiamento può essere spiegato tenendo presente la fortuna che ebbe il personaggio nella cultura figurativa del Cinque e Seicento e il modo in cui la pittura si appropriò dell'aneddoto biblico. Sin dal medioevo, le illustrazioni della vicenda si erano concentrate sull'innamoramento di Davide per Betsabea, visto come occasione per rappresentare un momento di seduzione. Con il passare del tempo e con l'avanzare del Cinquecento, gli artisti caricarono la scena di sempre maggior erotismo, riducendo le dimensioni della figura di Davide e dei vestiti di

⁵⁶⁹ A. MARCHI, *La rete di Ferrante*, cit., p. vii.

⁵⁷⁰ C. VARESE, *Momenti e implicazioni del romanzo libertino nel Seicento italiano*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 80, 1976, III, p. 345.

Betsabea fino a far scomparire entrambi. L'episodio biblico era diventato il pretesto per la rappresentazione di una bella donna nuda, assimilata al tipo della Venere tentatrice e della Maddalena.⁵⁷¹ Potrebbe essere questo il motivo che suggerì a Pallavicino di usare la storia di Davide e Betsabea come un supporto per le proprie esternazioni misogine.

All'influenza delle arti figurative si dovrebbe ricondurre anche un'altra caratteristica del romanzo. La metamorfosi di Betsabea in impudica cortigiana comportò l'attribuzione nei dipinti di elementi iconografici tipici della pittura erotica del tempo: Betsabea, vestita solo dei suoi gioielli, è rappresentata nel Cinque e Seicento mentre ammira la propria immagine in uno specchio, mentre si immerge nella fonte di un elegante giardino, mentre si lascia servire da ancelle nere o vecchie, che per contrasto ne mettono in risalto la bellezza. Si deve a Maarten van Heemskerck l'idea di introdurre, intorno alla metà del Cinquecento, l'ulteriore elemento iconografico della lettera. Nel testo biblico ne viene citata una sola, in altro contesto, quella spedita da Davide a Ioab per ordinare l'assassinio indiretto di Uria.⁵⁷² Van Heemskerck immaginò tuttavia che il «*Missis itaque David nuntiis, tulit eam*»⁵⁷³ della Bibbia non indicasse il semplice prelevamento di Betsabea dalla sua casa, ma alludesse a un corteggiamento vero e proprio, con tanto di scambio di lettere amorose. La soluzione rispondeva all'immaginario erotico del tempo ed ebbe un grandissimo successo, specialmente tra i pittori dell'Europa settentrionale.⁵⁷⁴

Anche nel romanzo di Ferrante Pallavicino l'incontro tra Davide e Betsabea si realizza tramite un biglietto recapitato a casa della donna, primo di un

⁵⁷¹ ERIC JAN SLUIJTER, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 334-335.

⁵⁷² II Reg. 11, 14-15.

⁵⁷³ II Reg. 11, 4.

⁵⁷⁴ E.J. SLUIJTER, *Rembrandt and the Female Nude*, cit., p. 335.

fitto carteggio che coinvolgerà anche Uria. La prima parte del romanzo è quasi interamente occupata dallo scambio di lettere tra i personaggi: Betsabea all'inizio rifiuta le proposte del re, facendosi ipocritamente scudo dell'onore, ma dopo molte insistenze cede. Rimasta incinta, scrive a Davide per annunciarli il concepimento e per metterlo in guardia sul pericolo che l'adulterio venga scoperto. Davide risponde informandola dell'imminente rientro di Uria, al quale Betsabea invia subito una lettera piena di lusinghe. Ma Uria non si lascia incantare dalle espressioni della moglie e risponde dichiarando la sua volontà di restare sul campo per assolvere ai propri doveri di soldato. Betsabea informa subito di ciò Davide che, cambiando piano, ordina con un biglietto a Ioab di lasciar uccidere il rivale.⁵⁷⁵ Da questo momento in poi il flusso di lettere si arresta, ripreso brevemente in occasione della proposta di matrimonio di Davide a Betsabea.⁵⁷⁶

Ciò che rende singolare la prima parte della *Bersabee* non è tanto l'ingente quantità di lettere, ma la relazione esistente tra queste lettere e gli snodi della trama. Ogni sviluppo degli eventi è infatti descritto non solo dal narratore onnisciente, ma anche nelle lettere scambiate tra i personaggi: di conseguenza sarebbe possibile leggere la storia facendo a meno delle lettere o, viceversa, leggere le lettere tralasciando la narrazione in terza persona, senza perdere di vista elementi significativi. Questa struttura dà vita insomma a due racconti paralleli, intersecati tra loro ma ipoteticamente autosufficienti. La scelta di scandire con una lettera ogni passaggio della vicenda nasce forse dal bisogno di 'amplificare' una storia povera di eventi. Ma il risultato è quello di un livellamento delle gerarchie tra voce del personaggio e commento del narratore, che, ribaltando il punto di vista, potrebbe essere interpretato a propria volta come una superflua *amplificatio*.

⁵⁷⁵ F. PALLAVICINO, *La Bersabee*, cit., pp. 19-46.

⁵⁷⁶ *Ivi*, pp. 60-61.

Le parole del narratore, benché non indispensabili alla costruzione della trama, sono però necessarie per comprendere il messaggio satirico contenuto nel romanzo. Il commento si concentra infatti sulla rivelazione delle strategie che guidano le azioni dei personaggi e serve a smascherare le loro ipocrisie. Di Betsabea, ad esempio, si dice che sia rimasta immediatamente affascinata dalla dichiarazione d'amore di Davide, ma ciò non traspare dalla sua lettera di risposta. Pallavicino precisa infatti che Betsabea preferì scrivere «con una modesta renitenza però, la quale con assoluta disperazione non facesse fuggire la preda che godeva veder nelle sue reti»⁵⁷⁷ perché la sua estrema ipocrisia le consigliava di esasperare il desiderio dell'amante per poi «poter addossare alle violenze la colpa di quella caduta che era cagionata dal proprio volere, inclinato al condescendere per ambizione».⁵⁷⁸ La voce del narratore rivela quanto false siano le lettere, non solo di Betsabea o di re Davide, ma anche del giusto Uria, costretto dalla malignità della moglie ad agire con astuzia e a non rivelare apertamente i propri sentimenti:

Con questi conforti celò la generosità de' pensieri per impedire il corso alla disperazione della moglie. Con le donne le quali sono incapaci de' veri sentimenti della virtù fa di mestieri contendere con le lusinghe d'amore. Il consentire alle femminili languidezze è necessità impostaci dall'affetto, che stima suo obbligo il compaire se non il corrispondere.⁵⁷⁹

Con le sue interpretazioni, Pallavicino svela i meccanismi d'azione del potere, basati sul principio d'autorità, sull'adulazione e sulla dissimulazione. Le lettere dei protagonisti, sentenziose ed eleganti, sottoposte alla critica dell'autore dimostrano di essere superfici illusorie, dietro alle quale si nascondono inganno e

⁵⁷⁷ *Ivi*, p. 21.

⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 23.

⁵⁷⁹ *Ivi*, p. 41.

corruzione. La loro presenza si sposa dunque nella *Bersabee* alla denuncia delle imposture, sodalizio sviluppato brillantemente nel successivo *Corriero svaligiato*.

Dal punto di vista della *dispositio*, la differenza più cospicua tra il *Corriero svaligiato* e le consuete raccolte di lettere consiste nella collocazione dei testi all'interno di una cornice narrativa, ispirata a un passaggio dei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini.⁵⁸⁰ Pallavicino immagina che un principe italiano ordini l'intercettazione della posta diretta da Milano a Roma e Napoli, per scoprire se gli spagnoli stiano tramando contro di lui. La borsa sottratta al corriere, una volta portata a corte, viene aperta e privata delle lettere diplomatiche, mentre quelle tra privati cadono in balia di quattro cortigiani, che si divertono a leggerle. Sono lettere di negozio, trattatelli in forma epistolare e ragguagli, vertenti di solito intorno a sordidi affari: collusioni fra potenti, attività criminali, incitamento alla prostituzione.

Ignari del fatto che qualcuno vedrà le loro carte, i corrispondenti non si preoccupano di celare vizi abitualmente tenuti nascosti, denunciando inconsapevolmente la propria immoralità. L'immagine che si ricava al termine della lettura è quella di una società corrotta ad ogni suo livello, cui si somma il controcanto dei non meno viziosi cortigiani, che commentano le lettere con osservazioni pungenti e sagaci, come di chi ben conosce il male per averlo molto praticato. Non vi è segno di scandalo nelle loro parole, ma solo paradosso e ironia, e nemmeno timore di manifestare le proprie opinioni in quello che considerano un giocoso passatempo.⁵⁸¹

Pallavicino ha costruito con il *Corriero* l'antitesi di un libro del segretario: la lettera che nei trattati compare come essenza della civiltà e prezioso ausilio

⁵⁸⁰ A. MARCHI, *La rete di Ferrante*, cit., p. VIII.

⁵⁸¹ T.O. BEEBEE, *Epistolary fiction in Europe*, cit., p. 59.

della diplomazia è impiegata dallo scrittore come strumento di denuncia. L'esemplarità dei manuali è del tutto assente o messa in parodia come nelle tante lettere di consigli su come esercitare al meglio il meretricio. Al suo posto emerge invece la volontà di documentare, attraverso lettere caricaturali, iperbolicamente verosimili, la realtà sociale dei propri tempi.⁵⁸² E' questo aspetto che avvicina il *Corriero svaligiato* alla futura narrativa epistolare, e non è da giudicare in questo senso meramente pretestuosa l'idea di collocare le lettere in un contesto di intercettazione. Come scrive Donatella Riposio:

L'attacco dei finti briganti al Corriero ha il valore di un grimaldello che, violando quelle lettere, segreti di un Grande, s'incunea e si guadagna l'accesso nei palazzi del potere per provocare scompiglio. Con il «furto degli arcana», Pallavicino rivendica la visibilità delle cose pubbliche, esige con forza che tutto quello che era riservato a ceti privilegiati e ristretti divenga manifesto.⁵⁸³

La sottrazione al circuito della comunicazione primaria trasforma le lettere in testimonianze di verità scomode, soddisfacendo l'obiettivo satirico dell'opera. E' assente però dal *Corriero* la dimensione narrativa, relegata a una manciata di lettere. L'idea dello svaligio consente infatti di creare un'immagine variegata della società, ma priva di elementi dinamici: le lettere, legate solo dal caso, appartengono al medesimo piano temporale, il che permette di ottenere un'eccellente istantanea, ma non favorisce il racconto.⁵⁸⁴

⁵⁸² A. MARCHI, *La rete di Ferrante*, pp. XI-XVIII.

⁵⁸³ DONATELLA RIPOSIO, *Il laberinto della verità. Aspetti del romanzo libertino del Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 40-41.

⁵⁸⁴ L'uso in chiave satirica del mezzo epistolare avrebbe dovuto ricomparire nelle *Lettere delle bestie*, opera progettata dal Pallavicino ma mai realizzata; cfr. *Le glorie degli Incogniti*, Venezia, Francesco Valvasense, 1647, p. 139.

12) Dal Corriero svaligiato all'Esploratore turco

L'espedito pallaviciniano godette di una discreta fortuna nella successiva letteratura satirica⁵⁸⁵ e fu imitato da numerosi scrittori. Miti gli epigoni italiani: Antonio Lupis non si spinse oltre all'allusione intitolando due delle sue raccolte *La Valige smarrita* (Venezia, Abondio Menafoglio, 1666) e *Il Corriere* (Venezia, Brigna, 1680), opere lontane da quella del Pallavicino, la cui fama tentarono probabilmente di sfruttare come traino promozionale. Si riconosce invece l'impronta del *Corriero* sugli *Avanzi delle poste* di Carlo Celano, versione moralizzata del precedente veneziano. Anche in questo caso la cornice racconta di un'intercettazione, ma già il fatto che l'acquisto delle lettere avvenga per vie legali – Celano immagina infatti di pubblicare le giacenze di un magazzino postale⁵⁸⁶ – anticipa il tono pacato dell'antologia. A differenza dei quattro cortigiani di Pallavicino, che selezionavano dalla valigia rubata le lettere più immorali, Celano ritiene meritevoli di pubblicazione solo quelle più edificanti: le potenzialità satiriche dell'invenzione vengono insomma sacrificate a un intento morale. Persa è anche la dimensione corale del testo, dal momento che a scrivere è sempre il solito tipo umano dell'uomo saggio e misurato, dispensatore di buoni consigli. Della cornice di Pallavicino rimane così solo lo scheletro, sfruttato come debole sistema per giustificare la varietà di situazioni pensate da Celano.

Le imitazioni straniere dimostrarono di saper valorizzare meglio l'invenzione del *Corriero*, pur impiegandola a scopi diversi. Nel 1680 Jean de Préchac pubblicò *La Valise ouverte*,⁵⁸⁷ rovesciamento dell'opera di Pallavicino.⁵⁸⁸ Nella

⁵⁸⁵ A. MARCHI, *La rete di Ferrante*, cit., pp. VIII-IX.

⁵⁸⁶ CARLO CELANO, *Gli avanzi delle poste*, Napoli, Bulifon, 1676, pp. n.n. La vendita delle 'lettere di scarto' era prassi comune nel XVII secolo, T. PLEBANI, *Il genere dei libri*, cit, p. 198.

⁵⁸⁷ JEAN DE PRECHAC, *La valise ouverte*, Paris, Vve O. de Varennes, 1680.

⁵⁸⁸ Difficile immaginare che l'ispirazione per la stesura dell'opera non sia giunta a Préchac dalla conoscenza del *Corriero svaligiato*. Oltre alla cornice narrativa che tiene insieme le lettere,

versione francese lo svaligio avviene infatti entro un contesto decisamente più frivolo: durante i giorni del carnevale, un conte cerca di appropriarsi di una lettera della donna amata derubando il corriere che la deve trasportare. La borsa trafugata è affidata dal conte al narratore, perché individui tra le tante lettere quella della marchesa. Le lettere rinvenute nella borsa sono biglietti scherzosi o galanti, ma non mancano anche messaggi di argomento politico. L'aspetto più interessante di questi testi è che, contrariamente a quanto accadeva nel libro di Pallavicino, non vi si trovano denunce contro i potenti, ma smaccate lodi del governo francese e di re Luigi XIV.⁵⁸⁹ La maggior parte dei mittenti racconta con dovizia di particolari quanto gradevole sia la vita di corte, quanto vantaggiosi gli incarichi pubblici, quanto oneste le istituzioni e quanto mirabili i progressi. Non mancano lettere critiche, ma il commento del narratore interviene immediatamente a mostrare quanto fallaci siano i giudizi dei loro autori.

La trasformazione della lettera intercettata da fattore satirico a strumento encomiastico rappresenta un 'tradimento' dell'invenzione di Pallavicino, perché ne imbriglia la potenza eversiva. Ma da un punto di vista storico è un passaggio fondamentale per lo sviluppo del romanzo epistolare moderno. Esiste infatti una sorprendente coincidenza tra l'uso della lettera fatto da Préchac e quello che si riscontra in un'opera di poco posteriore, ovvero *L'Esploratore turco* di Giovanni Paolo Marana, pubblicato appena quattro anni più tardi.

I recenti studi sul libro di Marana tendono ad accettarne la definizione di romanzo epistolare.⁵⁹⁰ Si tratta senza dubbio di un'opera ancora acerba, ricca di potenzialità che solo Montesquieu, alcuni anni più tardi, sarebbe riuscito

sembirebbe rivelare una parentela tra le due opere anche la presenza in entrambe di una lettera attribuita all'autore (*Corriere svaligiato*, cit., pp. 107-109, *Valise ouverte*, cit., pp. 67-71).

⁵⁸⁹ T.O. BEEBEE, *Epistolary fiction in Europe*, cit., pp. 64-65.

⁵⁹⁰ L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento*, cit., pp. 110-111.

pienamente a sviluppare. Ma nell'*Esploratore turco* erano già presenti tutti gli elementi che avrebbero fatto la fortuna del romanzo epistolare esotico e di idee, di cui fu il capostipite. Con l'invenzione di Mahmut, spia in incognito del sultano, e delle sue lettere spedite da Parigi alla Porta Ottomana si compiva la sintesi tra due generi epistolari precedenti: la tradizione delle lettere diplomatiche turche, vere o fittizie,⁵⁹¹ fusa con la recente moda degli epistolari ritrovati e dati alle stampe. Marana dichiara infatti, nella dedica a Luigi XIV e nell'avviso al lettore, di non essere l'autore dell'epistolario, ma solo il traduttore di un manoscritto ottenuto per caso.⁵⁹² Si può notare quindi che la cornice narrativa della raccolta ripete due *clichés* inaugurati con le *Lettere portoghesi*, quello del plico ritrovato e quello della traduzione.

Nell'avviso introduttivo Marana descrive con ricchezza di particolari come sia entrato in possesso delle lettere di Mahmut e di come abbia deciso di tradurle dall'arabo.⁵⁹³ L'attribuzione degli scritti, 63 dispacci composti tra il 1637 e il 1682, ordinati cronologicamente,⁵⁹⁴ a un personaggio straniero è funzionale all'obiettivo encomiastico di Marana. Spiega infatti l'autore nella dedica al re che «il barbaro che scrive come nemico, non poteva parlare come adulatore».⁵⁹⁵

Il problema dell'adulazione ritorna costantemente tra le pagine dell'*Esploratore*: per Marana è infatti di grande importanza convincere i lettori che il resoconto storico contenuto nel libro non è falsato dal bisogno di compiacere i potenti.⁵⁹⁶ Come si evince anche dalle parole di Mahmut, la storiografia tradizionale ha perso secondo l'autore credibilità, essendo esposta alla

⁵⁹¹ T.O. BEEBEE, *Epistolary fiction in Europe*, cit., p. 86.

⁵⁹² GIOVANNI PAOLO MARANA, *L'Esploratore turco*, a cura di Guido Almansi e Donald Warren, in «Studi secenteschi» IX, 1968, pp. 165-166 e 169-172.

⁵⁹³ G.P. MARANA, *L'Esploratore turco*, cit., pp. 168-172.

⁵⁹⁴ G. ALMANI, « *L'Esploratore Turco* » e la genesi del romanzo epistolare pseudo-orientale, in «Studi secenteschi», VII, 1966, p. 35.

⁵⁹⁵ G.P. MARANA, *L'Esploratore turco*, cit., p. 166.

⁵⁹⁶ G. ALMANI, « *L'Esploratore Turco* », cit., pp. 46-47.

piaggeria di tanti scrittori prezzolati. Nella lettera 48, per esempio, l'esploratore propone un progetto di riforma degli studi basato sulla revisione delle biografie dei grandi uomini, tutte a suo dire contaminate in modo tale «che la verità non si distingue in molti luoghi dalla mensogna, come questa sovente trionfa della prima».⁵⁹⁷ Questa situazione rende sospetto qualsiasi testo di storia, così che «riesce in questa età quasi impossibile poter descrivere le cose chiare e sincere, massime quando de' Principi viventi fu sempre afforismo, che giamai si possa parlare senza pericolo, e scrivere senza timore».⁵⁹⁸ Per ovviare alla perdita di efficacia della storiografia bisogna trovare una forma alternativa, sulla cui sincerità non possano sorgere dubbi: quale migliore soluzione se non dare la parola a un nemico, incentivato dalla segretezza epistolare a manifestare con oggettività le proprie impressioni? A trarne vantaggio sarà anche l'intento encomiastico dell'autore, ancor più facilmente tacciabile di adulazione. Rassicura infatti Marana:

Se vedrai infine Luiggi il Grande, le sue leggi e tutte le sue regie azioni lodate dall'Arabo, non prendere a sospetto un Turco, che come nemico occulto poteva impunemente biasimare, e non biasimò. Ringrazia al contrario la provvidenza che habbia scoperto alla nostra età memorie così copiose di nobilissimi fatti raccontati da un huomo, che come nascosto, fu sempre coperto dall'ingiurie de Grandi, e che quella verità che tal volta si astengono di rivelare i venali, o codardi scrittori per timor della pena, o per la forza del premio, ci sia stata ora animosamente contestata da un Infedele, così religioso in iscrivere le cose altrui, come attento in iscriverle bene.⁵⁹⁹

Le lettere di Mahmut, sottratte dall'editore alla loro funzione comunicativa originale, rappresentano una garanzia di verità che l'elogio di un tempo non poteva più dare. L'idea di usare l'intercettazione a scopo encomiastico, per quanto adottata con maggior consapevolezza, non era però originale di Marana, ma era

⁵⁹⁷ G.P. MARANA, *L'Esploratore turco*, cit., pp. 358-360.

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 181.

⁵⁹⁹ *Ivi*, p. 182.

stata prelevata da Préchac e dalla sua *Valise ouverte*. All'interno di quest'ultima raccolta figurano infatti anche tre lettere di informatori politici, la prima indirizzata al governatore di Milano (pp. 87-105), la seconda contenente un ritratto panegirico del fratello del re (pp. 119-126), la terza scritta da un inviato tedesco al suo principe (pp. 156-161). I giudizi esposti nei tre brani non sono meno lusinghieri di quelli dati da altri mittenti, ma a conferire loro particolare valore è il fatto di essere stati espressi da nemici del governo francese. A commento della lettera dell'italiano sulla personalità di Luigi XIV il narratore scrive:

Je jugeay que cette lettre avoit esté écrite par un italien que le gouverneur de Milan avoit evoyé en France, pour l'informer de ce qui s'y passoit: mais je fus surpris de ce que cet étranger avoit si bien connu le roy en si peu de temps; car le portrait qu'il en fait m'a paru fort juste, & je n'y ay rien trouvé qui ne convint parfaitement au roy. Je remarque néanmoins, que cet Italien n'est pas amy de nôtre nation; il est vray qu'il faut songer qu'il écrit à un espagnol. J'aurois esté fâché que cette lettre eut esté perdue; ce qui m'obligea à la mettre dans ma poche, afin d'en prendre une copie & l'envoyer en suite à son adresse par la poste.⁶⁰⁰

Sulla scorta di questo dato potrebbe essere utile ripensare l'affermazione di Guido Almansi sulla scarsa importanza del precedente pallaviciniano per lo sviluppo del romanzo epistolare pseudo orientale.⁶⁰¹ Nonostante le innegabili differenze, l'*Esploratore turco* potrebbe essere infatti legato, attraverso la mediazione di Préchac, al *Corriere svaligiato* da un vincolo di parentela che renderebbe meno irrilevanti le analogie tra le due opere. Al punto da permettere di parlare, a proposito dell'*Esploratore*, non di un modello alternativo ma di una variante con incrementi del modello del *Corriere*.

⁶⁰⁰ J. DE PRECHAC, *La valise ouverte*, cit., pp. 104-105.

⁶⁰¹ G. ALMANI, « *L'Esploratore Turco* », cit., p. 37 n. 8.

La formula delle lettere esotiche ebbe un grandioso successo e fu subito oggetto di traduzioni e imitazioni. La versione francese,⁶⁰² a opera dello stesso Marana, e quella inglese⁶⁰³ furono di poco posteriori all'originale italiano; nel corso delle successive ristampe, le due traduzioni si arricchirono di sempre nuove lettere. Il pubblico chiedeva epistolari esotici e gli scrittori cercavano di soddisfarlo. Nulla di strano perciò nella scelta di Charles Gildon, traduttore inglese del *Corriere svaligiato*, di introdurre anche una serie di lettere asiatiche, visto che la struttura dell'opera lo consentiva. Il libro fu pubblicato nel 1692 con il titolo di *The post-boy rob'd of his mail*:⁶⁰⁴ un gruppo di gentiluomini inglesi aveva sostituito i quattro cortigiani, alcune lettere erano state soppresse, moltissime ne erano state aggiunte, ma la struttura dell'opera rimaneva identica. A proposito di questa traduzione è interessante notare l'inserimento da parte di Gildon di una nota stilistica come prefazione alla seconda edizione. Nella nota il traduttore risponde alle critiche ricevute dopo la prima edizione giustificando l'aspetto formale di alcune lettere. I testi del primo volume, spiega, sono talvolta poco curati perché attribuiti a personaggi di basso livello sociale: lo scopo della loro presenza non è dilettere, ma mostrare i difetti dell'umanità.

In the first volume (which is corrected in this edition) the letters were inserted chiefly to furnish the reflections and discourse upon them, and therefore the reader is not to expect the fine turns of wit or politeness of language (since there is always propriety) which may be found in letters written by men of the best sense, for that had been unnatural, and no adventitious beauty can recompence the loss of nature. A usurer, a fop, a coxcomb, a mechanick etc. have not the style of an Etheridge, a Dryden, a Temple or a Lock, nor the wit of a Wycherly. For here as in comedy Jerry should not speak like Manly, but every one in the dialect and language fitting his character.⁶⁰⁵

⁶⁰² G.P. MARANA, *L'Espion du Grand-Seigneur et ses relations secrètes, envoyées au divan de Constantinople*, Paris, C. Barbin, 1684.

⁶⁰³ G.P. MARANA, *Letters writ by a turkish spy*, London, Henry Rhodes, 1691.

⁶⁰⁴ R. ADAMS DAY, *Told in letters*, cit., pp. 91-92. Sul *Post boy* è intervenuto recentemente anche A. N. MANCINI (*Intorno alle traduzioni in inglese di opere di Ferrante Pallavicino: Il Corriere svaligiato/ The Post-Boy rob'd of his mail*, in «Esperienze letterarie», 3, XXXIV, 2009, pp. 73-90).

⁶⁰⁵ CHARLES GILDON, *The post-boy rob'd of his mail*, London, B. Mills, 1706, pp. vii.

Per Gildon è dunque importante sottolineare che la volontà satirica non è disgiunta dalla ricerca di una caratterizzazione stilistica delle lettere, osservazione che dimostra come la tendenza tardo seicentesca a vedere nell'epistolografia un modello di verosimiglianza formale potesse investire anche il *Corriere svaligiato*.

La commistione dell'opera con il motivo della lettera esotica avveniva nella prima parte del secondo volume, dove Gildon aveva inserito una serie di lettere scritte da Honan, un asiatico giunto in Spagna, a un amico inglese. Nel loro insieme i testi costituiscono un breve romanzo che vede Honan innamorarsi di una monaca spagnola, commentare i costumi europei e redigere una storia comparata delle religioni mondiali.⁶⁰⁶ Il modello imitato da Gildon è ovviamente quello dell'*Esploratore*, esplicitamente citato dal traduttore. La prefazione si sofferma infatti anche sulle esagerazioni imputabili al modo di scrivere di Honan: troppe metafore, troppe esclamazioni, troppe domande retoriche, gli stessi difetti riconoscibili «in our ignorant poetasters». In Honan però è l'origine orientale del personaggio a legittimare l'eccesso di figure, che, Gildon tiene a precisare, sono sempre meno numerose o sproporzionate «of those found in the celebrated Mahmut».⁶⁰⁷

Gildon non ebbe difficoltà a rendere più appetibile la propria traduzione del *Corriero* ritagliandovi una sezione narrativa di lettere orientali: per ovviare al problema della fissità temporale bastò immaginare che la raccolta di Honan fosse stata precedentemente collezionata da un tale Sir John e successivamente inviata in un unico plico a Mr. Bromly. Grazie a questo espediente Gildon fu capace di

⁶⁰⁶ *Ivi*, pp. 228–291.

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. viii.

superare l'apparente divario tra i due modelli italiani e a congiungere in un unico testo Marana e Pallavicino.

Conclusioni

Molti studiosi di narrativa sono concordi nel collegare lo sviluppo della forma epistolare a quella del romanzo moderno.⁶⁰⁸ Ad attirare l'interesse dei lettori negli anni a cavallo tra Sei e Settecento non furono più le imprese straordinarie di eroi sovrumani, ma le vicende, pur sempre eccezionali, di personaggi che chiunque, con un po' di fortuna, avrebbe potuto sperare di incontrare. Il ripudio dell'antico amore per quanto si allontanava dall'esperienza di tutti i giorni fu rapido ma non repentino, e già la narrativa barocca aveva dato, nel corso della seconda metà del Seicento, segnali di crisi, accompagnati da sparsi tentativi di adattamento.⁶⁰⁹ Che i tempi fossero maturi per un cambiamento lo rivelano il progressivo venir meno del bisogno di trasfigurare la realtà attraverso maschere favolose e di complicare all'inverosimile gli intrecci, misure che non riuscirono tuttavia ad arginare la perdita di interesse.

⁶⁰⁸ IAN WATT, *Le origini del romanzo boghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 184-189; L. VERSINI, *Laclos et la tradition*, cit., p. 283 ; V. MYLNE, *The Eighteenth-Century French Novel*, cit., p. 32.

⁶⁰⁹ M. CAPUCCI, *Introduzione*, cit., pp. 48-52.

Tramontata la stella dei lunghi racconti fantastici, era giunta l'ora dei falsi memoriali e delle raccolte di lettere costruite ad arte ma presentate come documenti di storie realmente accadute. La 'verità' dischiusa da questo genere di testi fu paradossalmente in grado di arrivare laddove il romanzo aveva tentato, con tutto il suo armamentario di finezze e artifici, inutilmente di giungere. Paradossale fu anche il fatto che proprio nella lettera, veicolo fino a allora di istanze ideali, si sia riconosciuto uno dei mezzi più utili ad introdurre in letteratura nuove forme di realismo. Sembra banale, al giorno d'oggi, considerare la lettera come un mezzo per aumentare la verosimiglianza di un racconto, ma non lo era nel Seicento, quando l'unico tipo di missiva accettato in campo editoriale era quello conforme in tutto e per tutto ai canoni retorici dell'età. Solo incidentalmente la lettera, concepita a tutti gli effetti come un componimento letterario, poteva testimoniare un autentico scambio tra privati, e le cose non cambiavano quando, inserita in un racconto, suo compito diventava quello di simulare il passaggio di informazioni tra i personaggi. Anche in tali occasioni gli scrittori mostravano di possederne una concezione libresca, derivata dalla conoscenza di autorevoli modelli a stampa più che dall'osservazione di esempi reali.

L'artificio, e non la sincerità, era il grande pregio della forma epistolare. Esperti professionisti erano appositamente stipendiati per scrivere in nome dei loro padroni e fare sì che le loro missive aderissero quanto più possibile alle norme dell'eleganza e della diplomazia. Nessuno trovava che ciò potesse sminuire il valore degli scritti, nemmeno gli stessi segretari i quali, pur avendo perduto la loro autonomia, erano orgogliosi delle competenze acquisite. Nonostante le ovvie limitazioni, comporre lettere al posto di altri rimaneva un'attività fondamentalmente letteraria, analoga sotto molti aspetti alla scrittura di *fiction*. E

mentre i segretari spendevano il loro ingegno nell'inventare la voce dei padroni,⁶¹⁰ i romanzieri si comportavano come i segretari di personaggi immaginari, applicando le regole dell'epistolografia alla composizione delle loro missive.

Che la forma epistolare possedesse intrinseche proprietà narrative era cosa nota fin dall'antichità, ma mai prima dell'età barocca ne era stata tentata una così ampia esplorazione. Gli scrittori del Seicento giocarono con i tanti modi in cui la lettera poteva comparire all'interno di un racconto, come elemento tematico, come saggio di eloquenza, come simbolo, e ne misero alla prova la capacità di movimentare l'intreccio, di abbellire il contesto, di emozionare i lettori. L'epistolografia ne fu avvantaggiata, avendo trovato una cornice favorevole alla sua prosecuzione, e il romanzo ne fu avvantaggiato, avendo individuato nella lettera un materiale da costruzione nobile e versatile. Nel corso di questa fase gli scrittori impararono cosa potevano ottenere dalla commistione tra i due generi e si cristallizzò l'associazione tra lettera e invenzione del racconto, lettera e espressione dei sentimenti, lettera e manifestazione dell'opinione personale. La grande macchina del romanzo barocco aveva adottato la piccola, ma potentissima macchina dell'epistola, stabilendo con essa un legame duraturo.

L'uso multiforme delle lettere culminava nella celebrazione dei poteri retorici loro attribuiti, di cui i romanzi si fecero entusiastica cassa di risonanza. Ma proprio mentre i narratori decantavano la forza dell'artificio, cresceva il dubbio circa la reale efficacia delle formule preziose e dell'eloquenza strategica. Esigenze retoriche fino ad allora subordinate a quella di suscitare ammirazione nel lettore premevano per un cambiamento nelle priorità letterarie degli scrittori. Da più parti si osservava che lettere redatte in maniera troppo scopertamente convenzionale

⁶¹⁰ A. QUONDAM, *Varianti di Proteo: l'Accademico, il Segretario*, in *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltà*, a cura di Gigliola Nocera, Roma, Bulzoni, 1983, p. 179.

non potevano davvero convincere, né tantomeno commuovere. L'avanzare dell'equazione artificio = menzogna, di cui quelle opinioni erano indizio, avrebbe potuto segnare la fine dell'epistolografia, e sotto certi aspetti si può dire che proprio così sia avvenuto. Ma se la lettera riuscì a sopravvivere, ritagliandosi oltretutto una parte da protagonista nel mondo della narrativa, fu in virtù della sua natura ambigua,⁶¹¹ del suo esistere sul confine tra artificio e natura, tra finzione e verità, tra pubblico e privato. Promuovendo al piano di realtà condiviso da autori e lettori il meccanismo dell'intercettazione fu possibile esaltare l'aspetto documentario della lettera, precedentemente ritenuto d'importanza secondaria, e trasformare la funzione della missiva da modello ideale di vita e scrittura a testimonianza credibile di sentimenti e pensieri. Il recupero di un aspetto della lettera fino ad allora trascurato permise un passaggio privo di evidenti discontinuità: superficialmente il modello e il documento si somigliavano, anche se la loro sostanza era profondamente diversa. Per cambiare non fu dunque necessario introdurre clamorose novità o inventare generi nuovi, né rinunciare all'esperienza maturata fino ad allora in campo epistolare.

La nascita del romanzo moderno fu il risultato di un complicato processo non riconducibile a un unico fattore⁶¹² e sarebbe dunque riduttivo attribuirne la genesi a un'esperienza in particolare. Alla narrativa semiepistolare si deve riconoscere il merito di avere trasmesso al futuro un vasto repertorio di *topoi*, meccanismi, tecniche e strategie e di avere favorito l'applicazione al romanzo delle nuove acquisizioni in campo epistolare. La promozione della lettera documento a strumento retorico non ne fu una conseguenza diretta, ma grazie alla

⁶¹¹ J. GURKIN ALTMAN, *Epistolarity*, cit., pp. 186-187.

⁶¹² C. GUILLÉN, *Notes toward the study*, cit., p. 99; L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, cit., pp. 9-10.

sperimentazione seicentesca di forme miste trovò nel racconto una cornice pronta a valorizzarne la carica patetica, morale e satirica.

Con la sua intensa sperimentazione, la narrativa italiana del Seicento diede segno di vitalità e disponibilità a confrontarsi con le altre letterature su un piano di eguaglianza, ma non di autentica proiezione verso il futuro. Soggiogati dal peso della tradizione, i nostri autori non riuscirono ad adeguare la propria scrittura alle nuove tendenze del romanzo, restando ancorati ai dogmi del passato. Non è però del tutto per caso che capostipite di un importante filone della narrativa epistolare sia stato l'italiano *Esploratore turco* di Marana, opera in cui l'estetica della meraviglia mostra di avere definitivamente ceduto il passo a una nuova concezione della persuasione retorica. L'autore era nato in Italia e aveva usato l'italiano per redigere la prima versione del testo, ma come molti hanno fatto notare, l'*Esploratore* è più un prodotto della cultura francese con cui Marana era entrato a stretto contatto, che della sua formazione in madrepatria. L'eccentricità del romanzo rispetto alla linea italiana dell'epoca sembra confermata dallo scarso successo della prima edizione, a fronte invece dell'enorme fortuna delle successive traduzioni inglesi e francesi.⁶¹³ E' importante ricordare però che l'invenzione dell'*Esploratore* era stata suggerita da una tradizione di satira epistolare cresciuta grazie all'apporto di scrittori stranieri, ma nata originariamente in Italia. Percorrendo a ritroso la linea genealogica del romanzo di Marana si giunge infatti al *Corriero svaligiato* e alle sue lettere immorali, scandalosamente offerte agli occhi curiosi di lettori illeciti. A Pallavicino spetta dunque il merito di avere per primo intuito l'importanza dell'intercettazione come mezzo per portare alla luce ciò che la letteratura non osava mostrare e di avere

⁶¹³ M. CAPUCCI, *Introduzione*, cit., pp. 61-62.

trasformato le lettere in puntelli con cui scalfire la superficie rassicurante delle convenzioni.

Bibliografia

Campione d'indagine

AGLIARDI BONIFACIO, *Il Mosè*, Venezia, Presso Christoforo Tomasini, 1639

AGRICOLETTI FRANCESCO, *Il sogno paraninfo, istoria scitica*, Roma, Girolamo Barbèri, 1647

ALBERTI GIOVANNI ANDREA, *Adelaide. La Provvidenza assistente alle disgratie di lei. Panegirica Storia*, Genova, Giovan Domenico Peri, 1649

ALBERTI GIOVANNI ANDREA, *L'empietà flagellata dal santo zelo di Elia*, Venezia, Baba, 1656

ARTALE GIUSEPPE, *Il Cordimarte*, Napoli, Antonio Bulifon, 1679

ASSARINO LUCA, *Giuochi di fortuna successi d'Astiage e di Mandane*, Venezia, Per Combi & LaNoù, 1669

ASSARINO LUCA, *Il Demetrio*, Treviso, Appresso Simon da Ponte, 1649

ASSARINO LUCA, *L'Almerinda*, Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1640

ASSARINO LUCA, *La Stratonica*, a cura di Roberta Colombi, Lecce, Pensa multimedia, 2003

ASTOLFI GIOVANNI FELICE, *Cento avvenimenti miracolosi stupendi, et rari*, Como, Hieronimo Froua, 1604

ASTOLFI GIOVANNI FELICE, *Scelta curiosa, et ricca officina di varie antiche, & moderne Istorie*, Venezia, Eredi di Marchiò Sessa, 1602

BATTISTA GIUSEPPE, *L'Assalone*, Venezia, Presso Combi & La Noù, 1675

BELLINI MARCO GIROLAMO, *La Giliandra*, Venezia, Ad Istanza del Turrini, 1653

BENAMATI GUIDUBALDO, *Il Principe Nigello*, Venezia, Bertani, 1640

BERTANNI GIOVAN BATTISTA, *Le Germane Trevisi*, Padova, Per il Sardi, 1646

BIONDI GIOVANNI FRANCESCO, *Eromena*, Viterbo, Diotallevi, 1634

BISACCIONI MAIOLINO, *Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica*, a cura di Edoardo Taddeo, Firenze, Olschki 1992

BISACCIONI MAIOLINO, *Il Porto, novelle più vere, che finte*, Venezia, Eredi di Francesco Storti, 1664

BOGLIANO FRANCESCO, *L'Erotea, istoria tragica amorosa*, Bologna, Giacomo Monti, 1637

BRIGNOLE SALE ANTON GIULIO, *L'Istoria Spagnuola*, Genova, Per gli Eredi di Giuseppe Pavoni, 1642

BRIGNOLE SALE ANTON GIULIO, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, a cura di Delia Eusebio, Parma, Guanda, 1994

BRUNACCI GAUDENTIO, *L'Heroe, ovvero Scipione Africano il Maggiore*, Venezia, Giovanni Pietro Brigonci, 1668

BRUSONI GIROLAMO, *Degli amori tragici*, Roma, Salerno, 2009

BRUSONI GIROLAMO, *Dell'amante maltrattato*, Venezia, Giacomo Zini a S. Zulian, 1678

BRUSONI GIROLAMO, *Il carrozzino alla moda*, Venezia, Giovanni Recaldini, 1658

BRUSONI GIROLAMO, *L'ambizione calpestata*, Venezia, Gasparo Corradici, 1641

BRUSONI GIROLAMO, *L'Orestilla*, Venezia, Guerigli, 1652

BRUSONI GIROLAMO, *La Fuggitiva*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1640

BRUSONI GIROLAMO, *La Gondola a tre remi*, Milano, Marzorati, 1971

BRUSONI GIROLAMO, *La Peota smarrita, ricreazione d'ingegno*, Venezia, Gasparo Storti, 1662

BRUSONI GIROLAMO, *Lo Scherzo di Fortuna*, Venezia, Gasparo Corradici, 1641

CANALE GIOVANNI, *Amatunta*, Venezia, Per Zaccaria Conzatti, 1681

CARMENI FRANCESCO, *La Nissena*, Bologna, Eredi del Dozza, 1647

Cento Novelle Amoroze de' signori accademici incogniti, divise in tre parti, Venezia, Guerigli, 1651

CERTANI GIACOMO, *L'Abraamo*, Bologna, Presso Clemente Ferroni, 1635

CESARELATINO BRANCALEONE, *Il Floridoro*, Venezia, Appresso li Guerigli, 1647

CLACCOMARI ORAZIO, *Il Sileno, storici e politici avvenimenti*, Lione, Presso l'heredi di Delio Turchi, 1638

CORBELLI NICOLÒ MARIA, *Gli Amori Fatali*, Venezia, Appresso Carlo Conzatti, 1667

DAL VERME LUIGI, *La Rosmonda*, Venezia, Cristoforo Tomasini, 1641

DE' DOTTORI CARLO, *L'Alfenore*, Venezia, Per Matteo Leni e Giovanni Vecellio, 1644

DELLA LUNA CARLO, *L'Ermidauro*, Roma, Per il Fei ad Istanza di Filippo de' Rossi, 1641

DONNO FERDINANDO, *L'amorosa Clarice*, in *Opere* a cura di Gino Rizzo, Lecce, Milella, 1979, pp. 198-312

FRUGONI FRANCESCO FULVIO, *L'Eroina intrepida, ovvero la Duchessa di Valentinese*, Venezia, Presso Combi & La Noù, 1673

GENTILE RICCIO PIERGIROLAMO, *Della filosofia di amore*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1618

GIUDICI CESARE, *La Bottega de' Chiribizzi*, Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1733

GIUDICI CESARE, *Le avventurose disavventure d'Amore*, Venezia, Giovan Battista Recurti, 1722

LENGUEGLIA CARLO, *Cene del Principe d'Agrigento*, Venezia, Presso Gio. Giacomo Hertz, 1649

LENGUEGLIA CARLO, *Il Principe Ruremondo*, Venezia, Ad istanza del Turrini, 1651

LENGUEGLIA CARLO, *L'Aldimiro*, Venezia, Per il Turrini, 1653

LENGUEGLIA CARLO, *La Principessa d'Irlanda*, Venezia, Cristoforo Tomasini, 1642

LESMI ALESSIO, *La Gondeberga*, Bologna, Giacomo Monti, 1648

LESMI ALESSIO, *Le Memorie di Theodolinda*, Bologna, Per Carlo Zenaro, 1646

LETI GREGORIO, *L'Amore di Carlo Gonzaga duca di Mantova, e della contessa Margarita Della Rovere*, Ragusa, Appresso Fabio Fabi, 1676

LOREDANO GIOVANNI FRANCESCO, *L'Adamo*, Venezia, Sarzina, 1640

LOREDANO GIOVANNI FRANCESCO, *La Diane*, Venezia, Antonio Tivani, 1635

LUPIS ANTONIO, *La Faustina*, Venezia, Stefano Curti, 1681

LUPIS ANTONIO, *La Marchesa d'Hunsleii, ovvero l'amazzone scozzese*, Venezia, Per Domenico Lovisa, 1723

LUPIS ANTONIO, *L'Eroina veneta, ovvero la Vita di Elena Lucrezia Cornara Piscopia*, Venezia, Curti, 1689

- LUPIS ANTONIO, *L'Annibale*, Venezia, Antonio Tivani, 1696
- MALPIERO FEDERICO, *Il Salomone regnante*, Venezia, Gasparo Corradici, 1639
- MALPIERO FEDERICO, *L'Eva*, Venezia, Presso Gasparo Corradici, 1640
- MALPIERO FEDERICO, *L'imperatrice ambiziosa*, Venezia, Per Gio. Battista Surian, 1642
- MALPIERO FEDERICO, *Le Sabine rapite*, Venezia, Antonio Bariletti, 1642
- MANCINI POLIZIANO, *Il Principe Altomiro*, Padova, Paolo Frambotto, 1641
- MANZINI GIOVANNI BATTISTA, *Il Cretideo*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana, 1663
- MANZINI LUIGI, *Flegra in Betuglia*, Bologna, Domenico Barbieri, 1649
- MANZINI LUIGI, *Le Battaglie d'Israele*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1634
- MARINI GIOVANNI AMBROSIO, *Il Calloandro Fedele*, A spese di Giovanni Battista e Giuseppe Corvi, Roma, 1653
- MARZIANO GABRIELE, *Il Floridoro o vero Historia del Conte di Racalmuto*, s.l., Giovan Völker, 1703
- MASUCCI ANTONIO, *Lo sfortunato felice, ovvero l'Abido. Istoria Gallicena*, Napoli, Egidio Longo, 1666
- MICHALLEF F. CARLO, *L'Ismeria*, Venezia, Presso Gio. Giacomo Herz, 1648
- MILONI FRANCESCO, *Il regno d'Erode l'Ascalonita e 'l Grande*, Roma, Nicolò Angelo Tinassi, 1680
- MONTI GIACOMO, *L'Ambizioso politico infelice cioè la vita di Lodovico Sforza Settimo Duca di Milano*, Roma, Per Ignatio de Lazzari, 1653
- MORANDO BERNARDO, *La Rosalinda*, Venezia, Guerigli, 1655
- MORONI GIOVANNI BATTISTA, *I Lussi del Genio esecrabile di Clearco*, Ferrara, Gioseffo Gironi, 1640
- MORONI GIOVANNI BATTISTA, *Il Principe Santo*, Venezia, Presso Cristoforo Tomasini, 1641
- MUTI GIOVAN MARIA, *La Gismonda*, Venezia, Domenico Lovisa, 1715
- NALI MARC' ANTONIO, *La Regina di Cipro*, Padova, Per Sebastiano Sardi, 1653
- PALLAVICINO FERRANTE, *Il Corriero svaligiato* a cura di Armando Marchi, Parma, Università di Parma, 1984

PALLAVICINO FERRANTE, *Il Principe ermafrodito*, a cura di Roberta Colombi, Roma, Salerno editrice, 1992

PALLAVICINO FERRANTE, *L'Ambasciatore invidiato*, Venezia, Turrini, 1654 (in *Opere permesse*)

PALLAVICINO FERRANTE, *La Bersabee*, Venezia, Turrini, 1654 (in *Opere permesse*)

PALLAVICINO FERRANTE, *La Rete di Vulcano*, Venezia, s.e., 1641

PALLAVICINO FERRANTE, *La Susanna*, Venezia, Turrini, 1654 (in *Opere permesse*)

PALLAVICINO FERRANTE, *La Taliclea*, Venezia, Presso Giacomo Sarzina, 1636

PALLAVICINO FERRANTE, *Le due Agrippine*, Venezia, Appresso il Guerigli, 1642

PALLAVICINO GIUSEPPE, *Il Giuseppe*, Venezia, Appresso Gio. Battista Cester, 1653

PASINI PACE, *Historia del Cavalier Perduto*, Venezia, Valvasense, 1644

PASTA GIOVANNI, *Il Dernado, ovvero il Principe sofferente*, Milano, Giacomo Filippo Ghisolfi, 1638

PONA FRANCESCO, *L'Adamo*, Venezia, Appresso Alessandro Zatta, 1664

PONA FRANCESCO, *L'Ormondo*, Padova, Presso Paolo Frambotto, 1635

PONA FRANCESCO, *La Lucerna*, a cura di Giorgio Fulco, Roma, Salerno Editrice, 1972

PONA FRANCESCO, *La Messalina*, Verona, Appresso Bartolomeo Merlo, 1633

RAIMONDI EUGENIO, *Il Novissimo Passatempo Politico, Istorico & Ecconomico*, Venezia, Bertani, 1639

RINUCCINI GIOVANNI BATTISTA, *Il Cappuccino scozzese*, Firenze, Nella stamperia di S.A.S., 1645

SANTACROCE ANTONIO, *L'Assarilda*, Venezia, Taddeo Pavoni erede Sarzina, 1642

SANTINELLI FRANCESCO MARIA, *Le donne guerriere*, Pesaro, Giovanni Paolo Gotti, 1647

SAVARO GIOVANNI FRANCESCO, *Il Polimante*, Venezia, Heredi di Francesco Storti e Giovanni Maria Pancirutti, 1668

SAVINO NICOLÒ, *Il Lirimante*, L'Aquila, Gregorio Gobbi, 1651

TORRE CARLO, *La Regina sfortunata*, Venezia, Sarzina, 1640

TORRETTI GIOVANNI BATTISTA, *La Cardenia*, Siena, Bonetti, nella Stamperia del Pubblico, 1640

UGOLINI GASPARO, *L'Aristo, ovvero sia l'incestuoso micidiale innocente*, Amsterdam, Gulielmo Winzlaick, 1671

VERSARI GIOVANNI MARIA, *Il cavalier d'honore*, Prima parte, Velletri, Pietro Gulielmo Casasso, 1675

Altra bibliografia

[ALCOFORADO MARIANNA - GUILLERAGUES GABRIEL-JOSEPH DE LAVERGNE], *Lettres portugaises et Suites*, a cura di Anne-Marie Clin-Lalande, Parigi, Le Livre de Poche 1993

[ALCOFORADO MARIANNA - GUILLERAGUES GABRIEL-JOSEPH DE LAVERGNE], *Lettere di una monaca portoghese*, a cura di Brunella Schisa, Venezia, Marsilio editori, 1991

ALCOFORADO MARIANNA [GUILLERAGUES GABRIEL-JOSEPH DE LAVERGNE], *Lettere portoghesi*, a cura di Adolfo Franci, Roma, Migliaresi Editore, 1944

[ANONIMO] *La valise decousue ou recueil de lettres de differentes personnes pour servir à l'histoire des insurrections de France, de Liège & des Pays-Bas*, A Francfort & se trouve à Maestricht, chez Cavalier Libraire, 1790

ADAMS DAY ROBERT, *Told in letters. Epistolary Fiction Before Richardson*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966

ALBANI HÉLÈNE, *Réalisme et esthétisme dans la trilogie romanesque de Giovan Francesco Biondi (1572-1644)*, in « Studi secenteschi », XXVIII, 1987, pp. 89-122

ALBERTAZZI ADOLFO, *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1891

Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento, a cura di Adriana Chemello, Milano, Angelo Guerini, 1998

ALMANZI GUIDO, « *L'Esploratore Turco* » e la genesi del romanzo epistolare pseudo-orientale, in « Studi secenteschi », VII, 1966, p. 35-65

AMETISTI FLORIO, *Delle lettere amorose di Florio Ametisti*, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1614

ANGELET CHRISTIAN, *Le topique du manuscrit trouvé*, in « Cahiers de l'Association internationale des études francaises », 1990, XLII, 1, pp. 165-176

ANGELONI FRANCESCO, *Lettere di buone feste, scritte da principe a principi*, Roma, Vitale Mascardi, 1638

ANGELUCCI ANNA, *Sulle tracce di una storia della critica letteraria: pro e contro il romanzo cavalleresco nel XVII secolo*, in «Esperienze letterarie», XV, 1990, 3, pp. 3-30

ARDISSINO ERMINIA, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001

ARIOSTO LUDOVICO, *Le commedie*, Torino, UTET, 2007

ARTALE GIUSEPPE, *Dell'Enciclopedia poetica*, Venezia, Giacomo Batti, 1660

ASOR ROSA ALBERTO, *La narrativa italiana del Seicento*, in *La narrativa italiana dalle Origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 141-185

ASOR ROSA ALBERTO, *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura italiana*, III: *Le forme del testo*, II: *La Prosa*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1984

ASSARINO LUCA, *Nuova Scelta di Lettere*, Venezia, Giacomo Bortoli, 1653

ASSARINO LUCA, *Raguagli del Regno d'Amore di Cipro*, Venezia, Turrini, 1646

BALDI CAMILLO, *Come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello scrittore*, a cura di Laura Antonucci, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992

BALDI CAMILLO, *La lettre déchiffrée*, traduzione di Anne-Marie Debet e Alessandro Fontana, Parigi, Les Belles Lettres, 1993

BASSO JEANNINE, *Echos de la vie culturelle dans les lettres en langue italienne publiées entre 1538 et 1662*, in *La correspondance*, Actes du colloque international Aix –en-Provence, 4 – 6 octobre 1984, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, pp. 221-238

BASSO JEANNINE, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*, Roma, Bulzoni editore/ Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990

BASSO JEANNINE, *Tra epistolario e diario attraverso il Cinquecento e il Seicento*, in *Le forme del diario*, «Quaderni di retorica e poetica», II, 1985, pp. 41-47

BATTISTINI ANDREA, *Il barocco*, Roma, Salerno, 2000

BATTISTINI ANDREA, *L'io e la memoria*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri 1994, pp. 435-486

BATTISTINI ANDREA - EZIO RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria*, Torino, Einaudi, 1990

BEEBEE THOMAS O., *Epistolary fiction in Europe 1500-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999

BELLINI ERALDO, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero, 2002

BERNINI FERRUCCIO, *Un segretario inedito del Seicento*, in «Rivista d'Italia. Lettere, scienza ed arte», a. XII, II, 1909, pp. 85-102

BEUGNOT BERNARD, *Débats autour du genre épistolaire. Réalité et écriture*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LXXIV, 1974, pp. 195-203

BODINI VITTORIO, *Le lagrime barocche*, in «Il Verri», n. 6, a. III, 1959, pp. 26-44

BOLZAN VALENTINO, *La trilogia di Girolamo Brusoni (1611-1686). Un primo esempio di romanzo realistico o di costume*, Treviso, Longo & Zoppelli editori, 1943

BONOMI SEBASTIANO, *Le buone feste et altre lettere di complimenti misti*, Bologna, Giovanni Battista Bellagamba, 1613

BRAIDA LUDOVICA *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Laterza, 2009

BRAY BERNARD, *L'Art de la Lettre Amoureuse. Des manuels aux romans (1550-1700)*, La Haye-Paris, Mouton, 1967

BRIGNOLE SALE ANTON GIULIO, *Le instabilità dell'ingegno*, a cura di Gianfranco Formichetti, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984

BRUNETIERE FERDINAND, *Etudes sur le XVIII siècle*, in «Revue des deux mondes», LVII, 1883, pp. 385-418

BRUSONI GIROLAMO, *Delle lettere amoroze di Girolamo Brusoni libri quattro*, Venezia, Guglielmo Oddoni, 1642

BRUSONI GIROLAMO, *Gli aborti dell'occasione*, Venezia, Heredi Sarzina, 1641

BRUSONI GIROLAMO, *Historia dell'ultima guerra tra veneziani e turchi*, Venezia, Presso Stefano Curti, 1673

BRUSONI GIROLAMO, *I Sogni di Parnaso*, s.n.t.

CALAS FREDERIC, *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2007

CAMARGO MARTIN, *Ars dictaminis, ars dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991

- CAPOZZA NICOLETTA, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino, 2006
- CAPUCCI MARTINO – JANNACO CARMINE, *Il Seicento*, Milano, Francesco Vallardi, 1986
- CAPUCCI MARTINO, *Introduzione a Romanzieri del Seicento*, Torino, UTET, 1974, pp. 9-62
- CASTIGLIONE BALDASSARRE, *Il Cortigiano*, Milano, Mondadori, 2002
- CASTILLO GÓMEZ ANTONIO, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de oro*, Madrid, Ediciones Akal, 2006
- CELANO CARLO, *Gli avanzi delle poste*, Napoli, Bulifon, 1676
- CHIECCHI GIUSEPPE, *Narrativa, «amor de lohn», epistolografia in Boccaccio, «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, pp. 175-195*
- COLOMBI ROBERTA, *Lo sguardo che “s’interna”. Personaggi e immaginario interiore nel romanzo italiano del Seicento*, Roma, Aracne, 2002
- CONRIERI DAVIDE, *Il romanzo ligure dell'età barocca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, vol. IV, 3, 1974, pp. 925-1139
- CONRIERI DAVIDE, *Introduzione a Novelle Italiane, Il Seicento. Il Settecento*, Milano, Garzanti 1982, pp. VII-LXII
- CONSTABLE GILES, *Letters and Letter-Collections*, Turnhout, Editions Brepols, 1976
- COPPOLA ALBA, *Il “Corriero svaligiato” di Ferrante Pallavicino. Un esempio di “pensiero poetante”*, in «Esperienze letterarie», XXI, 1996, 3, pp. 77-82
- CORTINI MARIA ANTONIETTA, *Girolamo Brusoni e il romanzo della retorica*, Roma, Bulzoni, 1988
- COSTO TOMMASO – BENVENGA MICHELE, *Il segretario di lettere*, Palermo, Sellerio, 1991
- COULET HENRI, *Le style imitatif dans le roman épistolaire français des siècles classiques*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», 1985, n. 1, pp. 3-17
- CUGUSI PAOLO, *L'epistolografia. Modelli e tipologie di comunicazione*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, volume II, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1989, pp. 379-419
- DE FREDE CARLO, *Della corrispondenza epistolare*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 2001

DE HERBERAY NICOLAS - MARAFFI BARTOLOMEO - DIEGO DE SAN PEDRO, *Petit traité de Arnalte et Lucenda, Picciol tractato d'Arnalte et di Lucenda intitolato L'Amante mal trattato*, Lyon, par la veuve Gabriel Cotier, impr. par Jean Marcorelle, 1570

DE LINIERS SANTIAGO, *Florecimiento del estilo epistolar en España*, Madrid, Establecimiento tipografico de Fortanet, 1894

DE PRECHAC JEAN, *Cara Mustapha grand vizir*, Cologne, chez François Floppens, 1684

DE PRECHAC JEAN, *La valise ouverte*, Paris, Vve O. de Varennes, 1680

DE PRECHAC JEAN, *Lettre interceptée du soliman Kan, empereur des turcs, à Guillaume Prince d'Orange*, s.n.t.

DE SEGURA JUAN, *Processo de cartas de amores*, New York, AMS Press, 1970

DE TROJA ELISABETTA, *My dear Bob. Variazioni epistolari tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2007

DELLA VALLE FRANCESCO, *Lettere delle dame e degli eroi*, Venezia, Ciotti, 1622

DELOFFRE FREDERIC, *Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715*, in *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, 115-133

DI GIOVANNA MARIA, *La trilogia mondana di Girolamo Brusoni*, Palermo, Palumbo, 1996

DI-BLASI GIOVANNI E., *Storia del Regno di Sicilia* [1847], III, Catania, Edizioni Dafni, 1983

Dizionario Biografico degli Italiani (DBI), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-

DOGLIO MARIA LUISA, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2000

DUCHENE ROGER, *Comme une lettre à la poste. Les progrès de l'écriture personnelle sous Louis XIV*, Paris, Fayard, 2006

DÜNNHAUPT GERHARD, *Giovanni Francesco Loredano's novel "La Dianea": its structure and didactic aims*, in «Studi secenteschi», XVI, 1975, pp. 43-52

EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, Venezia, Marsilio, 2001

FANTUZZI MARCO, *Meccanismi narrativi nel romanzo barocco*, Padova, Editrice Antenore, 1975

FASOLI PAOLO, *Il doppio, la metamorfosi, il transito: peripezie dell'essere nel personaggio romanzesco del Seicento*, in «Critica letteraria», XX, 3, 1992, pp. 449-478

FESSIER GUY, *L'épistolaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003

FRAGNITO GIGLIOLA, *Buone maniere e professionalità nelle corti romane del Cinque e Seicento*, in *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di Giorgio Patrizi e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni 1998, pp. 77-109

FRANCHI FRANCESCO PIERO, "La chitarra spagnuola": storia di un plagio, in «Studi secenteschi» vol. XXX 1989, pp. 169-174

FRANCHI FRANCESCO PIERO, *Bibliografia degli scritti di Girolamo Brusoni*, in «Studi Secenteschi», XXIX, 1988, pp. 305-310

FRARE PIERANTONIO, "Per istraforo di prospettiva". *Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000

FUMAROLI MARC, *L'age de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Lirbairie Droz, 1980

GARDAIR JEAN-MICHEL, *I romanzi di Gio. Francesco Biondi*, in «Paragone», XIX, n. 218/38, 1968, pp. 63-87

GARDINI NICOLA, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997

GENOVESE GIANLUCA, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2009

GETTO GIOVANNI, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2000

GIACHINO LUISELLA, "Opera di Stato e d'Amore". *Il "Prencipe Nigello" di Guidubaldo Benamati*, in «Studi secenteschi», XLVIII, 2007, pp. 89-124

GILDON CHARLES, *The post-boy rob'd of his mail*, London, B. Mills, 1706

Girolamo Brusoni. Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto, Atti del XXIII Convegno di Studi Storici Rovigo, Palazzo Roncale, 13-14 novembre 1999, a cura di Gino Benzoni, Rovigo, Minelliana 2001

GRASSI MARIE-CLAIRE, *Lire l'épistolaire*, DUNOD, Paris, 1998

GUALDO PRIORATO GALEAZZO, *Scena d'uomini illustri d'Italia*, Venezia, Appresso Andrea Giuliani, 1659

GUILLÉN CLAUDIO, *Notes toward the Study of the Renaissance Letter*, in *Renaissance Genres. Essays on theory, history, and interpretation*, a cura di Barbara Kiefer Lewalski, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1986

GUILLERAGUES GABRIEL, *Chansons et bons mots, Valentins, Lettres portugaises*, Ginevra, Librairie Droz, 1972

GURKIN ALTMAN JANET, *Epistolarity. Approaches to a form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982

HALECKI OSCAR, *Storia della Polonia*, Roma, Edizioni Hosianum, 1966

I luoghi dell'immaginario barocco, a cura di Lucia Strappini, Napoli, Liguori, 2001

Il Romanzo barocco tra Italia e Francia : studi, saggi, bibliografie rassegne, a cura di Massimo Colesanti, Roma, Bulzoni, 1980

IUCCI STEFANO, *La trattatistica sul segretario tra la fine del Cinquecento e il primo ventennio del Seicento*, in «Roma moderna e contemporanea», III, n. 1, 1995, pp. 81-96

JANNACO CARMINE, *Aspetti e problemi del petrarchismo nel '600 e nel '600 veneto*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di Giorgio Padoan, Firenze, Olschki, 1976, pp. 333-346

JENKINS THOMAS E., *Intercepted Letters. Epistolary and Narrative in Greek and Roman Literature*, Lanham, Lexington Books, 2006

JOST FRAÇOIS, *L'évolution d'un genre : le roman épistolaire dans les lettres occidentales*, in *Essai de la littérature comparée*, Fribourg, Editions Universitaires, tome II, 1968, pp. 89-197

KANY CHARLES E., *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley California, University of California Press, 1937

L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture, a cura di Mireille Bossis e di Charles A. Porter, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990

La lettera familiare, «Quaderni di retorica e poetica», I, 1985

La lettre à la croisée de l'individual et du social, a cura di Mireille Bossis, Paris, Editions Kimé, 1994

La lettre au XVIIe siècle, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LXXVIII (1978), 6, pp. 883-1021

La novella barocca, con un repertorio bibliografico, a cura di Lucinda Spera, Napoli, Liguori, 2001

LA ROCHEFOUCAULD, *Les Maximes*, Parigi, Librairie des Bibliophiles E. Flammarion, succ., s.d

Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1981

"La più stupenda e gloriosa macchina". Il romanzo italiano del sec. XVII, a cura di Marco Santoro, Napoli, Società editrice napoletana, 1981

Le Glorie degli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'accademia de' signori incogniti di Venetia, Venezia, Francesco Valvasense, 1647

Le Roman par lettre in «Cahiers de l'Association internationale des études francaises», Année 1977, Volume 29, Numéro 1 pp. 133 - 241

[LE SAGE ALAIN RENE], *La valise trouvée*, s.n.t., 1740

LONGO NICOLA, *Letteratura e lettere. Indagine nell'epistolografia cinquecentesca*, Roma, Bulzoni 1999

LOREDANO GIOVANNI FRANCESCO, *Lettere del signor Gio. Francesco Loredano*, Venezia, Guerigli, 1653

LOREDANO GIOVANNI FRANCESCO, *Sei dubbi amorosi trattati accademicamente ad istanza di dama nobile*, Venezia, per il Valvasense, 1647

LUPIS ANTONIO, *Il Corriere*, Venezia, Per il Brigna, 1680

LUPIS ANTONIO, *Il Postiglione, ovvero lettere di Antonio Lupis*, Venezia, Iseppo Prodocimo, 1684

LUPIS ANTONIO, *La Valige smarrita*, Venezia, Abondio Menafoglio, 1666

MACCHIA GIOVANNI, *Il paradiso della ragione*, Bari, Laterza, 1960

MALQUORI FONDI GIOVANNA, *Le "Brutte infedeli" ou des traductions italiennes des Lettres Portugaises*, in «Littératures Classiques», XIII, 1990, pp. 277-297

MANCINI ALBERT N., *Il romanzo nel Seicento. Saggio di bibliografia*, in «Studi secenteschi», XI, 1970, pp. 205-274 e XII, 1971, pp. 443-498; *Il romanzo italiano nel Seicento. Saggio di bibliografia delle traduzioni in lingua straniera (Francia, Germania, Inghilterra e Spagna)*, ivi, XV, 1975, pp. 183-213

MANCINI ALBERT N., *Intorno alle traduzioni in inglese di opere di Ferrante Pallavicino: Il Corriero svaligiato/ The Post-Boy rob'd of his mail*, in «Esperienze letterarie», 3, XXXIV, 2009, pp. 73-90

MANCINI ALBERT N., *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Napoli, Società editrice napoletana, 1981

MARANA GIOVANNI PAOLO, *L'Espion du Grand-Seigneur et ses relations secrètes, envoyées au divan de Constantinople*, Paris, C. Barbin, 1684

MARCHI ARMANDO, *Barocco e antibarocco: il romanzo di Girolamo Brusoni in Sul romanzo secentesco. Atti dell'Incontro di studio di Lecce* (29 novembre 1985), a cura di Gino Rizzo, Galatina, Congedo Editore, 1987, pp. 7-27

MARCHI ARMANDO, *Il Seicento en enfer. La narrativa libertina del Seicento italiano*, in «Rivista di letteratura italiana», 1984, II, 2, pp. 351-367

MARINI QUINTO, *La prosa narrativa*, in *Storia della letteratura italiana* a cura di Enrico Malato, volume V, Roma 1997, pp. 989-1056

MARTI MARIO, *L'epistolario come "genere" e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1961, pp. 203-208

MARZOT GIULIO, *Il tramite del petrarchismo dal Rinascimento al Barocco* in «Studi petrarcheschi», VI, 1956, pp. 123-175

MASCARDI AGOSTINO, *Dell'arte istorica*, Modena, Mucchi editore, 1994

MASCARDI AGOSTINO, *Discorso sopra un componimento poetico intorno alla cometa*, in *Prose vulgari*, Venezia, Bartolomeo Fontana, 1635, pp. 103-114

MASSICCIO GIOVANNI, *Lettere laconiche, ripiene di concetti spiritosi, vaghi, vtili, e necessarij à qual si voglia stato di persone per imparare ad ispiegare bene l'animo suo nello scriuere breuemente in ogni sorte di materia familiare*, Venezia, Guerigli, 1618

MATT LUIGI, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Roma, Bonacci editore, 2005

MATTIOLI TIZIANA, *Un romanzo di Francesco Maria Santinelli: 'Le donne guerriere'*, «Studi Urbinati», B, LX, 1987, pp. 173-193

MENEGATTI TIZIANA, *"Ex ignoto notus". Bibliografia delle opere a stampa del Principe degli Incogniti: Giovan Francesco Loredano*, Padova, Il Poligrafo, 2000

MIATO MONICA, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Olschki, Firenze, 1998

MICHIEL PIETRO, *Il dispaccio di Venere: epistole eroiche*, a cura di Valeria Traversi, Bari, Palomar, 2008

MORABITO RAFFAELE, *Lettere e letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001

MORABITO RAFFAELE, *Pratiques épistolaires et épistolarité restreinte*, in « Orbis litterarum », 1989, 44, pp. 191-203

MORPURGO-TAGLIABUE GUIDO, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987

MUÑOZ CARLOS ROMERO, *Cartas anfibológicas en la comedia clásica española*, in «Rassegna iberistica», LXXIV, Febbraio 2002, pp. 3-23

MURATORI LUDOVICO ANTONIO, *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, Venezia, Presso Niccolò Pezzana, 1723

MYLNE VIVIENNE, *The Eighteenth-Century French Novel. Techniques of Illusion*, Manchester, Manchester University Press, 1965

NIGRO SALVATORE S., *Il libro in maschera di un segretario del Seicento*, in «L'immagine riflessa», VI, 1983, n. 2, pp. 201-215

NIGRO SALVATORE S., *Il segretario; precetti e pratiche dell'epistolografia barocca*, in *Storia generale della Letteratura italiana vol. VI*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Federico Motta Editore, 2004, pp. 507-530

NIGRO SALVATORE S., *La narrativa in prosa*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 405-433

PALLAVICINO FERRANTE, *Il corriere svaligiato* a cura di Armando Marchi, Parma, Università di Parma, 1984

PALLAVICINO FERRANTE, *Panegirici, epitalami, discorsi accademici, novelle e lettere amorose*, Venezia, Appresso Gio. Battista Cester, 1652

PALLAVICINO FERRANTE, *Rettorica delle puttane*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1992

PALMA MATTEO, *Anatomia d'amore profano*, Venezia, Guerigli, 1642

PAVEL THOMAS, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso*, in *Il romanzo, vol. II: le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi 2002, pp. 36-63

PELLEGRINI MATTEO, *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, in Genova e in Bologna, Presso Clemente Ferroni, 1639

PELOUS JEAN-MICHEL, *Une héroïne romanesque entre le naturel et la rhétorique: le langage des passions dans les "Lettres portugaises"*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LXXVII, 1977, 3-4, pp. 554-563

PETRARCA FRANCESCO, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2006

PETRUCCI ARMANDO, *Scrivere lettere, una storia plurimillenaria*, Roma-Bari, Laterza, 2008

PICCOLOMINI ENEA SILVIO, *Storia di due amanti*, Palermo, Sellerio, 1985

PIZZORUSSO ARNALDO, *La poetica del romanzo in Francia*, Caltanissetta-Roma, Edizioni Salvatore Sciascia, 1962

PLEBANI TIZIANA, *Il “genere” dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna*, Milano, Franco Angeli, 2001

PONA FRANCESCO, *La Galleria delle donne celebri*, Roma, per il Corbelletti, 1635

PORCELLI BRUNO, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di “dispositio” barocca*, in «Studi secenteschi», XXVI, 1985, pp. 101-139

PORDONI NARBONTE [BERNARDON PONTIO], *Lettere amorose portughesi frà vna Dama di Portogallo, & vn Cavaliero di Francia, trasportate dal Portughese in Francese, e dal Francese in Italiano* Venezia, Pontio Bernardon, 1682

POZZI MARIO, *Dall'imitazione al “furto”: la riscrittura nella trattatistica e la trattatistica della riscrittura*, in *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989, pp. 41-56

PUCCI BENEDETTO, *L'idea di Varie Lettere usate nella Segretaria d'ogni Principe, e Signore con diversi Principii, Concetti, e fini di Lettere Missiue pronti da seruirsene à luogo, e tempo*, Venezia, Bernardo Gionti, Gio. Battista Ciotti e compagni, 1612

PUGET DE LA SERRE JEAN, *Il segretario alla moda, portato dal Francese da Livio Alessandri*, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1668

QUAGLINO GABRIELLA, *La realtà fantastica de “La Dianea” di Giovan Francesco Loredano*, in «Critica letteraria», X, 1976, pp. 89-116

QUONDAM AMEDEO, *Varianti di Proteo: l'Accademico, il Segretario*, in *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltà*, a cura di Gigliola Nocera, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 163-192.

Ragioni apologetiche del senato della nobile città di Messina contra il memoriale de' deputati del Regno di Sicilia, in Messina, per Giovan Francisco Bianco, 1631

RAGONE GIOVANNI, *Leggere un romanzo barocco. Scritto e seriale*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, vol. XXIII, 2, 1993, pp. 455-503

RAIMONDI EZIO, *Introduzione a Trattatisti e narratori del Seicento*, Milano – Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1960, pp. IX-XXI

RECOULES HENRI, *Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro*, in « Boletín de la Real Academia Española », Tomo IV, Cuaderno 203, 1974, pp. 479-496

RIPA CESARE, *Iconologia*, Milano, TEA, 1992

RIPOSIO DONATELLA, *Il laberinto della verità. Aspetti del romanzo libertino del Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995

RODLER LUCIA, *Il "concetto" barocco in Mappe della letteratura europea e mediterranea. II. Dal Barocco all'Ottocento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2000, pp. 1-17

ROMERO MUÑOZ CARLOS, *Cartas anfibológicas en la comedia clásica española*, in «Rassegna iberistica», LXXIV, Febbraio 2002, pp. 3-23

ROSBOTTOM RONALD C., *Motifs in Epistolary Fiction: Analysis of a Narrative Sub-genre*, in «L'Esprit Créateur», vol. XVII, n. 4, winter 1977, pp. 279-301

ROSENMEYER PATRICIA A., *Ancient epistolary fictions. The Letter in Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University press, 2001

ROUSSET JEAN, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976

RUZZA SALVATORE, *Agli inizi della grafologia: Prospero Aldorasio e l'idengrafia*, «La Scrittura», No.50, April-June 1984, pp. 67-72

SCAINO ANTONIO, *Trattato del giuoco della palla*, a cura di Giorgio Nonni, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 2000

SCHOLES ROBERT - KELLOGG ROBERT, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 2003

SLUIJTER ERIC JAN, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006

SPERA LUCINDA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento*, Milano, La Nuova Italia, 2000

SPINELLO GIOVAN BATTISTA, *Arte del comporre lettere italiane, ove oltre de' precetti diramati à questa dall'arte Rettorica ragionasi de' pregi maggiori della Rettorica. Similmente discorresi, e della morale, e della società Civile, e di quella parte della eruditione, che vnite ò apparente ò nella propria cagione fruttano all'Idea d'vna lettera*, Napoli, Luc'Antonio di Fusco, 1678

SPINI GIORGIO, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Roma, Editrice Universale di Roma, 1950

Sul romanzo secentesco. Atti dell'Incontro di studio di Lecce (29 novembre 1985), a cura di Gino Rizzo, Galatina, Congedo Editore, 1987

- SURDICH LUIGI, *Boccaccio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001
- SUTTON PETER C., *Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, London, Frances Lincoln, 2008
- TADDEO EDOARDO, *Le “favole tratte dal vero” di Maiolino Bisaccioni*, in «Studi secenteschi», XXX, 1989, pp. 101-130
- TASSO TORQUATO, *Le Rime*, Roma, Salerno Editrice, 1994
- TATEO FRANCESCO, *Storiografi e trattatisti, filosofi, scienziati, artisti, viaggiatori, Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, IV, 1996
- TESAURO EMANUELE, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Venezia, Paolo Baglioni, 1663
- Traité de savoir-vivre en Italie. I trattati di saper vivere in Italia*, a cura di Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 2003
- ULIVI FERRUCCIO, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati Editore, 1959
- VARESE CLAUDIO, *Momenti e implicazioni del romanzo libertino nel Seicento italiano*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 80, 1976, III, pp. 338-356
- VARESE CLAUDIO, *Prosa*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Seicento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1992, pp. 649-791
- VERSINI LAURENT, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie Klincksieck, 1968
- VERSINI LAURENT, *Le roman épistolaire*, PUF, Paris, 1979
- VICKERS BRIAN, *Storia della retorica*, Bologna, il Mulino, 1994
- VIVES JUAN LUÍS, *Obras completas*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1947
- WARREN DONALD, *Il ritratto dell'Esploratore Turco di F.H. van Hove*, in «Studi secenteschi», XI, 1970, pp. 59-72
- WATT IAN, *Le origini del romanzo boghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1997
- WILLIAMS IOAN, *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800*, London and Basingstoke, The MacMillan Press Ltd., 1978
- ZANETTE EMILIO, *Antiseicento nel Seicento a Venezia*, in «Nuova Antologia», fascicolo 1932, XCVI, 1961, pp. 503-516
- ZUCCHI BARTOLOMEO, *L'idea del segretario, parte prima, seconda, quarta*, Venezia, Appresso Pietro Dusinelli, 1614

ZUCCHI BARTOLOMEO, *L'idea del segretario, parte terza*, Venezia, Presso la Compagnia Minima, 1600

Ringraziamenti

Anni di letture barocche non hanno insegnato alla mia penna concetti tanto preziosi da permettermi di soddisfare in poche righe il debito maturato verso chi mi è stato accanto durante la stesura di questa tesi.

Il primo pensiero va senza dubbio al professor Davide Conrieri, cui sono grata per aver creduto in me più di quanto io stessa abbia mai fatto e per essere stato un punto di riferimento costante non solo in ambito scientifico.

Ringrazio anche gli altri docenti che mi hanno aiutata in questi anni, in particolare il professor Claudio Ciociola, e i colleghi dei gruppi di ricerca che con i loro suggerimenti e il loro sostegno hanno reso meno arduo il mio lavoro.

Sono riconoscente alla Scuola Normale Superiore di Pisa per essere stata a lungo la mia casa e per avermi dato la possibilità di fare ricerca sia in Italia che all'estero. Spero che tanti studenti possano avere nel futuro le stesse opportunità.

Dalla mia famiglia e dagli amici ho ricevuto lo stimolo e il calore necessario a giungere in fondo alla strada senza dimenticare cosa conta davvero nella vita. Chiedo perdono per tutte le volte che “la tesi, la tesi” non mi ha permesso di stare loro vicino come avrei voluto.

Dedico questo lavoro, con affetto, a mia sorella Laura.

Indice

Introduzione	1
1) La lettera da modello di scrittura pratica a forma letteraria.....	1
2) Il libro di lettere a stampa	3
3) La narrativa semiepistolare	4
4) Come un percorso carsico.....	8
5) Dal «libro di lettere» al «libro di lettere»	12
6) Bacino documentario e struttura della tesi.....	16
Capitolo 1: Origini e caratteri di un'alleanza	20
1) Comunicare a distanza	21
2) L'esperienza reale e la tradizione letteraria	26
3) Una visione d'insieme	36
Capitolo 2: La lettera nella macchina del racconto	48
1) Un catalogo di snodi narrativi.....	49
2) Il modello di base (1a)	53
3) Lettere menzognere (1b).....	57
4) Firme fasulle (2a).....	66
5) Ritardi nella consegna (2b).....	74
6) Lettori imprevisti (2c).....	76
7) Lettere come documenti	81
8) Malintesi e intercettazioni.....	90
9) L' <i>Ermidauro</i> , un intrigo di lettere	94
10) La lezione della drammaturgia	100
Capitolo 3: La scrittura esibita	107
1) Con gli occhi del personaggio	107
2) Dissertazioni	112
3) Esercizi di stile.....	118
4) Il <i>decorum</i> come ragione di <i>variatio</i>	130
5) Il sottogenere della lettera amorosa	134
6) Orazioni in forma epistolare	140
7) Lo spettacolo della parola scritta	144
Capitolo 4: Ethos e pathos	153
1) Dalle <i>Heroides</i> alle 'lettere eroiche', e oltre.....	153
2) Quando i personaggi si commuovono	157
3) Emozionare con le lettere	178
4) Feticismo epistolare nel romanzo barocco	187
5) L'interpretazione etica dello stile	196
6) Le maschere dei personaggi.....	203
Capitolo 5: L'eloquenza delle passioni	211
1) La retorica in azione	211
2) Un gioco di passioni	213
3) Magie e macchine	215
4) La parola ai sentimenti.....	221
5) Segretari di eroi.....	226
6) Il potere dell'ingegno.....	230
7) Voci discordanti.....	235
8) Echi del dibattito.....	240
9) Novità per il romanzo	245

10) Esperimenti italiani: Girolamo Brusoni	252
11) Ferrante Pallavicino	266
12) Dal Corriero svaligiato all'Esploratore turco	274
Conclusioni	282
Bibliografia	288
Campione d'indagine	288
Altra bibliografia.....	293
Ringraziamenti	307